colección imagen y sonido

la composición audiovisual

dimensiones narrativas del sonido y la música en la imagen

ricardo iapichino




EDICIONES FADU

Iapichino, Ricardo Alberto
La composición audiovisual : dimensiones narrativas del sonido y la música en la imagen . - 1a ed. - Buenos Aires : Nobuko, 2011.
242 p.: il.; 24×18 cm. - (Imagen y Sonido)

ISBN 978-987-584-325-7

1. Cinematografía. 2. Sonido. 3. Música. I. Título
CDD 778.5

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Colección Imagen y sonido

Ediciones FADU
Secretaría de Extensión Universitaria

Tapa: Liliana Foguelman
Armado: Karina Di Pace

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina / Printed in Argentina

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los editores, viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser previamente solicitada.

© 2011 nobuko

ISBN 978-987-584-325-7

Mayo de 2011

Este libro fue impreso bajo demanda, mediante tecnología digital Xerox en **bibliográfika** de Voros S.A. Bucarelli 1160. Capital.
info@bibliografika.com / www.bibliografika.com

Venta en:
LIBRERÍA TÉCNICA CP67
Florida 683 · Local 18 · C1005AAM Buenos Aires - Argentina
Tel: 54 11 4314-6303 · Fax: 4314-7135
E-mail: cp67@cp67.com - www.cp67.com

FADU · Ciudad Universitaria
Pabellón 3 · Planta Baja · C1428BFA Buenos Aires -Argentina
Tel: 54 11 4786-7244

Índice

Agradecimientos **6**

Prólogo **7**

1. Sustancia del sonido **9**
Componentes de la estructura del sonido 9
Onda sonora 10
Herramientas 20

2. Plan para una realización **25**
Preproducción - Producción - Posproducción de sonido 25
Planteamiento del diseño 26
Integrantes del equipo de producción de sonido 29
Integrantes del equipo de campo 29

3. Dimensiones narrativas **35**
Propuesta de un lenguaje sonoro posible. 35
Manos a la obra 35
Planos de intervención sonoros 43
El área acusmática 44

4. Música e imagen **47**
La intervención musical 47

5. La música como parte del discurso audiovisual **51**
Modelos aplicables o con qué componer un *cuesheet* 51

6. Audición musical. **87**
Por un conocimiento de los géneros musicales 87
Épocas de la música 90

7. Guía básica de compositores musicales por épocas, escuelas y géneros . . 95
Períodos en evolución 95

8. Período clásico 103
A toda orquesta 103

9. Período romántico 107
Una necesidad de expresión 107

10. Renovadores 111
Revolución en otro sentido 111

11. Impresionismo musical 115
Soltar la imaginación 115

12. Nacionalismos 119
Una búsqueda de identidad 119

13. Expresionismo musical 129
La ruptura conseguida 129

14. Género música popular 137
Nuevos estilos 137

15. Implementación de una metodología posible 151
Análisis, usos aplicados y aplicables, funciones, finalidades 151

Compositores autores de bandas musicales originales para cine 203

Películas incluidas como ejemplos 237

Bibliografía 240

Sobre el autor. 241

Dedicado a mis hijos y esposa
por estar siempre.

A mi abuela Ángela, que me llevó al cine por primera vez y fue nuestro hábito de los sábados por mucho tiempo.

Al cine Pablo Podestá, en Parque de los Patricios, cuna de sueños de muchas tardes de mi infancia.

A mis maestros músicos Ferrandíz y Antón García Abril, profesores del Real Conservatorio de Madrid, que me acercaron a la música y también al cine.

A los directores de cine con los que he trabajado, por brindarme la oportunidad.

Agradecimientos

Al Arq. Silvio Fishbein, por brindarme la oportunidad y apoyo como docente dentro de la carrera de DIyS, FADU-UBA.

A todos los alumnos que pasaron por mis cátedras de la ENERC (INCAA) y de DIyS, FADU-UBA compartiendo esta investigación.

A todo el equipo de ayudantes y discípulos de la Carrera de DIyS, FADU-UBA: Nelson Núñez, Alejandro Zacharías, Samantha Iapichino, Begoña Cortázar, Martín Clavijo, Gerardo Panero, Ariel Klein, Ricardo Iacoponi.

A Susana Inés Díaz, compañera y colaboradora docente de la materia Sonido II, DIyS, FADU-UBA.

A Salvador Samaritano por apoyar la materia “La música en el Cine”, a Dolly Pussy y a Rodolfo Hermida, ex Directores de la ENERC (INCAA).

A todos los compañeros docentes del área de Sonido, de DIyS y de la ENERC.

Agradezco al señor Eduardo Feller, Director de la carrera de DIyS y a la Secretaría Académica de la FADU-UBA, por el apoyo a la publicación de este libro.

Prólogo

Este libro surge del resultado de una larga investigación que comienza durante mi formación como músico en el Real Conservatorio de Madrid, por mi amor al Cine, y por las circunstancias de mi profesión que me llevaron a trabajar en la realización de las Bandas Sonoras de diferentes películas. Recuerdo los primeros encuentros con los directores que me tocó trabajar, de ellos rescato, la sensibilidad, la incertidumbre, la voluntad por la incesante búsqueda, la inquietud, el impulso creativo, en pos de encontrar mediante los elementos sonoros y el carácter musical, la elección correcta para la sincronización con la imagen, relacionada con la dinámica de las imágenes o ejerciendo una determinada influencia sobre la incidencia dramática.

En un principio fueron ensayos a la espera de ver los resultados, si el objetivo y la función eran los idóneos, los buscados para dicha finalidad.

La elección musical es una búsqueda, que suele tornarse complicada si caen en manos de una circunstancia, donde la casualidad o la complacencia estética, aparecen como único planteamiento del diseño. La música es determinante, a la hora de definir el sentido, la dinámica, y la carga dramática, buscados para un film.

He observado, que la mayor dificultad surge en el momento de definir el estilo musical que vamos a seleccionar, y luego la relación que esta música establece con la escena dramática, qué función tendrá en la sincronización con la imagen.

La investigación ayuda a ver, como los elementos sonoros y los distintos géneros musicales, ante una misma imagen, se comportan de manera diferente, establecen relaciones, completan la mirada, crean un sentido ligado a la sugerencia que la música y el sonido proponen.

Desde mi labor como docente, surge la necesidad de generar un libro que contenga los elementos básicos para la experimentación sonora y musical.

Desarrollaremos y argumentaremos un criterio de apreciación acerca de los diferentes elementos sonoros y los estilos de la música, Escuelas y Compositores, con un seguimiento de La Música para Cine, a lo largo de un siglo de producciones, que fueron sentando historia y escuela.
Como dice David Bordwell: "Para estudiar el sonido tenemos que aprender a escuchar las películas".[1]
Mi intención fue realizar un aporte, a la finalidad creativa de los actuales y de los futuros realizadores, una línea de revisión acerca de lo ya realizado hasta aquí, a lo largo de la extensa historia de esta relación, sonido-música e imagen.
Este libro es parte de mi agradecimiento y una devolución a todos aquéllos que han colaborado y lo siguen haciendo, compañeros profesionales, docentes, y alumnos, con los que hemos recorrido una y otra vez este camino, de oír, visualizar, apreciar e ir consolidando un criterio más amplio acerca de los usos y aplicaciones.
Seguramente la aparición de este libro genere indicios que prosigan y completen aún más la investigación, por saber y tratar de entender el comportamiento del sonido y la música con fines audiovisuales.

[1] Bordwell, David: capítulo 8, "El sonido en el cine, el poder del sonido", en *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona, Paidós.

1. Sustancia del sonido

Componentes de la estructura del sonido

El sonido dice cosas y hasta les da color... *me produjo escalofríos..., el estremecedor gemido..., hirientes violines..., inquietante silencio..., pasos sigilosos...*

Los componentes nos brindarán toda la información que contenga un sonido. Serán el medio, la herramienta de matices e intensidades, hacia una búsqueda por la cual obtener un determinado sonido.

Cuando pensamos en buscar lo que necesitamos del sonido, ser representativo de algo o alguien, o necesario para una situación particular, para ser vehículo de determinada información, para completar lo que a veces con la imagen no alcanza, surge el planteamiento de determinar los matices, la densidad, la naturalidad de la fuente, o si el objetivo de nuestro diseño sonoro nos llevará a utilizar unos u otros procesadores, filtros, ecualizadores, para modalizar y caracterizar el sonido y llevar a cabo nuestro objetivo con las peculiaridades que requiera cada caso.

Hay sonidos de distintas procedencias y con distintas finalidades.

Sonidos que describen, que simbolizan, que representan, que sugieren, que provocan, que incitan, que dan miedo o risa, extraños a la situación, sonidos que dan confianza, que evocan.

La reproducción de los sonidos domésticos, podrían ser los elementos sonoros para hacer una descripción de la vida cotidiana, sonidos que están a nuestro alrededor, de registros medios-graves, medios y medios-agudos, que pueden responder a la caída de un objeto, de ataque brusco, sonidos industriales, mecánicos de ritmo constante, digitales, con un timbre metálico, ambientando espacios, componiendo el ámbito sonoro completando una imagen, dentro de la acción narrativa.

La subjetividad del sonido, como una carga de sentido adicional a la simple y directa referencia sonora, contiene los matices de cada circunstancia dramática, que deseemos provocar, desarrollando el punto de vista, o siendo vehículo de información al servicio de nuestro criterio narrativo.

No podemos eludir que los detalles del timbre de una voz, hacen a la caracterización de un personaje, poseen rasgos descriptivos acerca de esa persona.

La movilización de estos sonidos, componen la escena sonora, pueden ser descriptivos ante una situación de la realidad, o sonidos que serán focalizados y modalizados, para un tiempo dramático particular, proponiendo algo más enigmático, buscando tensión, o como desencadenantes de una situación dramática.

La estructura de un sonido contiene todos estos componentes, que ayudarán a transportar una información sonora al oyente, completando la información de la imagen, o sugiriendo la imagen que no vemos.

El silencio se hace presente

A veces como una pausa, otras como parte del relato sonoro, se hace presente, es notoria su escucha, un espacio de tiempo donde la particularidad de no producirse sonido alguno, tiene peso dramático.

La inclusión del silencio, es una herramienta poderosa, incluida a modo de interrupción sonora, abstraer el sonido natural del espacio donde se desarrolla la escena, sostiene la atención sobre la imagen, y con ella un alerta al espectador. El silencio es un recurrido vehículo de transmisión dramática, en situaciones donde es necesario provocar tensión.

Onda sonora

Frecuencia, ciclos

El componente inicial del sonido es la onda sonora, una vibración, un movimiento de moléculas que vehiculizan energía de un lugar a otro. Una molécula desplaza a la siguiente y continúan las vibraciones originales, desde su fuente y a través del aire hasta el oído.

El objeto vibrante se mueve, comprime las moléculas cercanas hacia el exterior, aumentando su presión. Las moléculas implicadas empujan a las moléculas lindantes y así se produce una cresta en la onda sonora.

Si el objeto vibrante se mueve hacia el interior, atraerá a las moléculas más alejadas, reduciendo su presión, generando una depresión.

El aire es un medio molecular con propiedades específicas, permite que una molécula desplazada, tenga la tendencia a volver al estado original, a su posición inicial. Cuando la vibración cumple el recorrido, un movimiento ondulatorio de subir y bajar desde la compresión a la depresión, es que ha completado un ciclo.

La cantidad de ciclos que completa una vibración en un segundo, determina su frecuencia. Es decir que si una vibración tiene 100 ciclos por segundo, su frecuencia será de 100 hz. Cada 1.000 hz, obtendremos 1 Khz.

Nuestro aparato auditivo nos permite oir frecuencias que van de 20 hz a 16 Khz.

Nuestro aparato psíquico nos permite decodificar la altura de las frecuencias de tales sonidos como de frecuencias de tono más grave o más agudo.

Las variaciones en la frecuencia de sonido, modifican nuestra capacidad de percepción ante el volumen, ya que somos sensibles a los cambios de altura tonal.

Nuestros oídos están preparados para una audición más acorde con las frecuencias medias, siendo más audibles que las del extremo agudo o las del grave.

Por ello, la toma de sonido y su reproducción, deben tener en cuenta el nivel de volumen.

Si grabamos el sonido a un nivel bajo y luego lo reproducimos en uno alto, notaremos que las frecuencias más altas y las más bajas quedan mucho más expuestas, con respecto a las frecuencias medias.

Si el nivel de grabación es alto y bajamos el nivel en la reproducción, las altas y bajas frecuencias quedarán por debajo del nivel de volumen de las frecuencias medias.

Efecto de enmascaramiento

Se produce cuando dos frecuencias diferentes vibran al mismo tiempo, y un sonido más fuerte tapa a uno más débil.

Las altas frecuencias son más fáciles de enmascarar, y serán de mayor efectividad cuanto más próximo esté el rango entre esas frecuencias. Una frecuencia de 2.000 hz es más audible que una de 1.000 hz.

Por ello, en las mezclas finales de sonido debemos tener en cuenta que, de estar produciéndose sonidos de tonos similares, éstos pueden caer en el enmascaramiento, debemos estar pendientes de estos detalles en la ecualización de cada uno de estos sonidos.

Longitud de onda sonora

Es la distancia que la onda recorre en un ciclo total de compresión y depresión. Si la frecuencia es baja, la longitud de onda es mayor, que se irá acortando a medida que subamos en el registro de frecuencias.

Tono: se define como la cualidad subjetiva de una nota musical, que hace posible poder situarla en el espectro de las audiofrecuencias, o dicho de otra manera en la escala musical.

El tono y la frecuencia están en estrecha relación entre sí.

La frecuencia de un sonido depende de las vibraciones de la fuente sonora, si se altera la frecuencia, se alterará el tono.

Por lo tanto, cuando decimos que una nota, ejecutada mediante un instrumento musical convencional, como un La "4" (cuarta octava) posee 440 hz, es que esa frecuencia se genera porque la onda vibra 440 veces por segundo.

La distancia que pueda haber entre dos notas, la llamaremos intervalo musical (unidad de distancia que hay entre dos notas), y es una frecuencia audible que puede dividirse en secciones.

Estas divisiones se llamarán octavas, si la distancia es de ocho notas, sextas si la distancia es de seis notas y así sucesivamente.

La distancia de octava, es la que agota todo el espectro tonal, ocho notas que volverán a reproducirse, Do, Re Mi, Fa, Sol, La, Si, Do.

A esta sucesión de notas de manera consecutiva, la llamaremos escala, y si cada nota fuera reemplazada por un número, que llamaremos grado, podemos decir que la escala está compuesta por ocho grados.

La primera nota que podemos observar en un teclado es un La "0" (cero) a la izquierda del piano, allí comienza el teclado, en el tono más grave, registro que también alcanzan instrumentos como el contrabajo, el bombo, y sonidos ejecutados electrónicamente, tesituras que van desde un 27 hz a un 55 hz siendo ésta la octava de registro "0" (cero).

La siguiente octava "1" (uno) de 61 hz a 110 hz va subiendo el registro en altura tonal, siempre hacia la derecha del teclado, o del mástil de cualquier otro instrumento de cuerda, y así sucesivamente.

Podríamos decir que un tono medio-agudo, a la altura de una nota como un Si bemol, ejecutada en un teclado o mediante algún otro instrumento, sería de 116.24 hz si corresponde a un Si bemol 2, o sea

en la segunda octava del registro, éste es un sonido que ejecutado con un ataque gradual, genera sensaciones de tranquilidad.

En cambio para generar intranquilidad, podríamos utilizar la misma nota pero con un tono de 3.729.3 hz es decir un Si bemol 7, sonidos agudos, brillantes y hasta estridentes, según el instrumento que elijamos para determinar uno u otro timbre.

Imaginamos estas frecuencias agudas, ejecutadas en los violines, con golpes de arco contra las cuerdas, llamados estacatos, repetitivos a un ritmo irregular, que harán saltar de su butaca al espectador. Podemos componer una escena y sumarle a ello sonidos de tonos graves para marcar dureza o algo siniestro, timbales, cuerdas bajas continuas, intensas, desplazándose cromáticamente de manera ascendente, si buscamos tensión, o descendentes para atenuar la situación dramática.

Confeccionar sonoramente una situación, ya sea de acción narrativa o dramática, conlleva tener en cuenta de qué manera transitaremos a través del espectro sonoro audible, para llevar a cabo nuestro diseño sonoro.

Amplitud

Las vibraciones, además de afectar el ritmo de las moléculas, determinan el número o cantidad de ellas desplazadas, hacia un tope de altura o cresta y una profundidad, que llamaremos: valle.

La intensidad de la vibración está determinada por el caudal de moléculas movilizadas. Cuanto más moléculas sean vehiculizadas, tanto mayor será la cresta y el valle de la onda sonora.

Llamaremos amplitud al tamaño de la onda sonora, que para nuestra percepción auditiva será entendida y llamada como volumen.

Para medir el volumen del sonido se usará un valor "db", el decibelio.

Para establecer la diferencia de volumen, entre un sonido más fuerte y otro más débil, emplearemos el término de rango dinámico.

El nivel de presión sonora, comienza a partir de 0 db hasta los 120 db, que por debajo de esas cifras o por encima, se tornan de dificultosa audición, pudiendo causar daños perceptibles a nuestro aparato auditivo.

El sonido puede describirse en términos de altura o debilidad.

Así que si requiero cercanía, busco una amplitud alta, un sonido alto, un primer plano sonoro.

Un sonido suave puede describir distancias, debilidad, tranquilidad, lejanía.

Un sonido decreciendo genera movimiento en lo espacial, si ya no lo oyen mis oídos, es posible que mis ojos no lo vean, o ligado a una carga emocional, cuando el sonido se muestra como que va decreciendo hasta desaparecer, como algo que se va, se pierde, descansa, o se duerme.

Timbre

Los sonidos tienen una estructura armónica, y se componen de diferentes frecuencias, producen una forma de onda compuesta, que los hace distintivos unos de otros.

Cada armónico o grupo de ellos, compone un timbre particular a cada sonido. Las diferencias determinan su característica tímbrica. Esto nos da la posibilidad como oyentes de poder diferenciar los sonidos con tonos iguales o cercanos.

Es el color del tono, identifica con qué instrumento se está ejecutando una nota determinada o bien distingue una voz de todas las demás, un objeto de otro.

El timbre aporta información.

Es la textura con la que se expresa el sonido, deja, a su manera, una sensación que nos sugerirá matices acerca de la fuente y su forma de expresarse.

Suele decirse acerca del sonido: *"tiene un timbre brillante y metálico que estremece"* o *"el timbre de su voz era tan apagado, opaco, ahogado, que me pareció como triste y abandonado"* o *"un golpe seco fue lo que oí"*. *"Su voz tan finita y chillona no se combinaba con lo robusto de su cuerpo"*.

Tempo

Es cuando nos referimos a la velocidad con la que se repite el sonido.

Tempos rápidos excitan, agitan, inquietan.

Tempos lentos y regulares producen control, monotonía, estabilidad, tristeza.

Depende de los timbres y los registros en hz que se estén movilizando, el sonido provocará, cargando de sentido, o pasará casi displicentemente, tan solo para ambientar un contexto.

A menos hz, sonidos más pesados, esto transmitirá sensaciones más poderosas, acrecientan más la acción.

El tempo hace a la intención del sonido.

Envoltura del sonido

El timbre está directamente influenciado por la envoltura del sonido.

Está compuesto de tres etapas en las que se presenta el sonido:

ATAQUE – DINÁMICA – DECAIMIENTO

Ataque

Es la manera en la que un sonido comienza, después de que la fuente sonora vibra.

Es directa, si la onda que se muestra en los gráficos, es como una línea que sube a la altura deseada de forma perpendicular en 90°, es un golpe brusco, genera violencia, o excitación, peligro. Se suele manifestar en los instrumentos de percusión en su mayoría y en el ataque del piano y teclados, y se provoca en la familia de instrumentos de cuerda con arco o con los dedos como pizzicatos.

Si el ataque es lento, suave y gradual, la gráfica sube en ángulo agudo de manera progresiva hasta la altura donde se consolida todo el cuerpo del sonido, la sensación sonora es agradable, podemos imaginar el despertar, algo sutil, delicado.

Esto sucede en los instrumentos de cuerda ejecutados con el arco, en sonidos de procedencia electrónica y en los instrumentos de viento tanto de metal como de madera.

Duración

Es el tiempo que dura un sonido.

Cuando el tiempo de desarrollo y duración de la onda sonora es corto, la sucesión de sonidos produce velocidad, inquietud, nerviosismo.

Al ser de duración más prolongada el sonido transmite más tranquilidad, paz, cansancio, reflexión, sentimentalismo, con sonoridades de intervalos tonales mayores o menores. Si utilizamos intervalos con tensiones, aumentados, o los semidisminuidos, nos sostienen a la espera de que algo suceda, también concentran la atención, como suele suceder en situaciones dramáticas, generando tensión, suspenso, dependiendo de la sonoridad conseguida con los tonos.

Dependiendo de la altura y el timbre del tono que utilicemos, tendrá una representación imaginaria distinta, la duración determinará la preponderancia, o la importancia de la intervención.

Dinámica

El sonido de manera interna, tiene una dinámica, un tipo de comportamiento, puede contener diferencias de volumen y continuidad sonora o sustain, durante su desarrollo, después de producido el ataque.

Puede ser un sonido que va consiguiendo más amplitud a medida que se desarrolla, o al contrario, que disminuya su caudal sonoro.

Decaimiento

Velocidad con que un sonido baja desde cierto nivel.

Puede darnos información con la respuesta acústica que relaciona al sonido con el medio.

Si el decaimiento del sonido es rápido, produce sensación de encierro, un recinto vacío, que expresará su espacialidad por medio de la reverberancia, ya sea natural, propia del espacio donde realizamos el registro sonoro, o en el área de posproducción, mediante la aplicación de un procesador de efectos.

Si el decaimiento es lento, el sonido produce la sensación de alejamiento, distancia.

Caudal de volumen

Mediante la confección y mezcla de las bandas sonoras para films, el caudal de volumen está en constante movimiento sobre cada uno de los sonidos que iremos escuchando.

Se tiene una continua operatividad entre el *fade in* y el *fade out*, manera en la que se irán introduciendo o retirando sonidos de la escena, más allá de la opción de utilizar directamente el corte al retirarlo, o irrumpiendo en distintos ambientes.

Los diversos editores de sonido contienen la herramienta de automatización de pistas, donde se podrán aplicar diferentes controles, entre ellos el volumen. Nos permiten grabar y reproducir todos los datos que movilizarán los niveles, facilitando así una precisa labor en la mezcla de sonido.

> Todos estos componentes aquí enumerados son operados desde los sistemas de edición de sonido.
> Podemos grabar en pistas individuales de audio, con sus propios controles. Obtener toda la información acerca de la conformación de cada sonido, ya sea de manera numérica o en gráficos. Controlar los valores registrados, los valores a adjudicar, operando con procesadores de señal, efectos de sonido, que se automatizarán a las pistas que contienen los sonidos, logrando mayor efectividad en el resultado final.
> Todos estos programas digitales dan información de la tesitura en un piano roll o en una Tablatura que nos muestra las distintas alturas de tono y frecuencias de las señales sonoras grabadas.

Programas como el Sound Forge, Nuendo, Protools, contienen estas herramientas, tipo de procesadores, compresores, efectos.
Podremos ocuparnos en modalizar un sonido determinado y además volverlo a ver como funciona en conjunto con los otros sonidos y así establecer una relación para volver a retocar en una mezcla final, o mix master, con el final del resultado.

Espectro audible

Como en una carta de colores, un arco iris de frecuencias, el espectro sonoro habita nuestro espacio audible, con sus características, fuentes, timbres e intensidades.

Las frecuencias nos describen parte del mundo que nos rodea, la tesitura de un sonido, nos transmite y produce sensaciones, que afloran de nuestro interior, en la memoria auditiva y como caudal de información en nuestro imaginario.

Cuanto más baja es la tesitura del sonido, más impresión de poder, de misterio, nos sugiere. Así respondemos, emocional y culturalmente.

En cambio, cuando el sonido es mucho más agudo puede irritarnos, alertarnos.

La escucha, la apreciación sonora, nos abre un camino al conocimiento del mundo sonoro que nos rodea.

A veces los ruidos domésticos, que habitan en nuestra cotidianeidad, se incorporan de tal manera que uno es impermeable a la presencia de ciertas frecuencias que nos acompañan, que nos habitan.

En la experiencia profesional, cuando comenzamos con las primeras pruebas de la toma de sonido en un rodaje, y estamos ubicados en un espacio localizado en plena ciudad, el ámbito donde se desarrollará la escena, se presenta contaminado de sonidos y ruidos ambientales.

Ya con el micrófono dispuesto en la caña, percibimos en los controles del grabador, la presencia de frecuencias bajas en el aire, transitando el registro de subgraves, fuentes como motores, autos, motos, todo tipo de maquinaria, una heladera, un extractor, voces, músicas, ruidos que circulan incansables, a veces hasta muy lejanos, de la más variada amplitud sonora, televisión, radio, y que sin prestarles atención nos pasan inadvertidos.

Sería necesario saber qué tipo de frecuencias, están presentes, para poder manipular, procesar para su escucha o para su disminución o desaparición, para convivir con ellas, para vestir una escena.

Tener conocimiento de la ubicación en el espectro sonoro, de sonidos, de tesituras de voz, de cualquier instrumento, o de los ruidos

que nos rodean, nos ayuda a la mejor implementación de los elementos del discurso sonoro, su procesamiento, sus problemas y soluciones, sus causas y sus efectos.

Es comprender un poco más el universo sonoro y nuestra relación con los sonidos, qué de ellos nos motiva, nos provoca, nos conmueve, nos alerta, nos tranquiliza.

Graves (20-80 hz)

Estas frecuencias están asociadas con sonidos poderosos, *y en pleno caudal* de volumen transmiten poder, plenitud, fuerza, solidez.

Naturalmente se representan en los truenos de grandes tormentas, explosiones, tránsito pesado.

Este tipo de frecuencias, en planos de amplitud suave, suelen ser sugestivas, generan climas particulares, propician tensión o misterio.

Medios-graves (80-350 hz)

Encontramos dentro de estas frecuencias, voces de tesitura baja.

Los instrumentos de percusión de membrana, bombos, congas, timbales, cajas.

También en los instrumentos de cuerda, como el contrabajo, violonchelo, viola, que pueden ser además ejecutables con arco, dándoles así una duración ilimitada para conseguir miles de matices, e intenciones.

Son frecuencias con las que convivimos a diario, sonidos que nos rodean, y que detectamos con atención.

Si el caudal sonoro de estas frecuencias se transforma en excesivo, puede llegar a generar algo estruendoso.

Los aparatos domésticos en su mayoría actúan en esta banda de frecuencias.

Medios (320-2.560 hz)

Son frecuencias que confieren intensidad al sonido. Contienen a la mayoría de las ondas fundamentales, armónicos y sobre-tonos más graves.

Son sonidos agradables. La gran exposición a los medios, puede resultar molesto o fatigoso. La voz humana, está en este registro, variando hacia arriba o abajo en el espectro sonoro.

Instrumentos como la guitarra, el piano en su registro medio, flautas medias y bajas, clarinete, oboe.

Medios-agudos (2.560-5.120 hz)

Somos muy sensibles a estas frecuencias.

Enfatizando moderadamente la banda de 3.000 a 3.500 hz mejora la inteligibilidad del habla. Si se exagera se convierten en desagradables. Enfatizando la parte superior de 5.000 a 6.000 hz confiere al sonido cercanía, se conoce como el intervalo de frecuencias que dan presencia.

Agudos (5.120-20.000 hz)

Esta frecuencia contiene solo el 2% de la potencia total del sonido, y aunque el oído humano no oye más allá de 16.000 hz, estas altas frecuencias confieren cualidades vitales como brillo y viveza al sonido.

Enfatizar demasiado, en los registros bien agudos, puede producir sibilancia y se pone de manifiesto el ruido electrónico.

Para que tengamos dimensiones de la relación de los sonidos musicales, tomando como ejemplo el teclado completo de un piano, en su gran extensión, es decir las 88 notas que contiene, podemos adjudicar el valor que relaciona la altura de la nota en frecuencias hz.

Así tendremos que el sonido más grave de un piano, es un La "0" (cero), la primera nota desde la izquierda del teclado, dará una frecuencia de 27,5 hz y la más aguda, un Do "8" (ocho octavas más agudo), indicará 4.186 hz. La última nota del teclado a la derecha del piano.

Refiriéndonos a la voz humana, encontraremos registros de bajos desde los 73 hz, hasta un soprano que alcanzará notas como un Do "6", un tono que alcanzará los 1.046,5 hz. Registro alcanzado por un tenor de las características de Luciano Pavarotti, en más de una ópera, y según sus testimonios, tesitura que requiere una predisposición particular, tanto en la cualidad física del cuerpo, las cuerdas vocales, y la predisposición psíquica de poder lograrlo.

Como podrán observar, el espectro sonoro no se agota con los instrumentos musicales, a partir de allí estarán en juego los armónicos superiores, y otras fuentes de sonido que traspasarán esa barrera hasta alcanzar registros de sobreagudo.

Existen otros instrumentos, como los de percusión, entre ellos se encuentran los platillos, compuestos de diferentes aleaciones de metales, son instrumentos sin tonos, que alcanzarán los 10.000 hz.

Herramientas

Procesadores de señal

Los procesadores, son herramientas imprescindibles para modificar las características de un sonido.

Nos van a permitir equilibrar los diálogos produciendo continuidad en la calidad del sonido, nivelando las diferentes tomas, una irregularidad que suele suceder por las distintas distancias en la puesta de micrófonos, o por la misma dicción de los intérpretes.

Ayudan a conseguir legibilidad mediante la aplicación de frecuencias medias.

Se pueden eliminar ruidos, contaminaciones sonoras, frecuencias indeseadas. Mejorar las focalizaciones, incrementar la señal en fuentes de baja calidad, aumentando frecuencias que hayan desaparecido o estén bajas de señal.

Hay procesadores de espectro, de frecuencias, de amplitud, de tiempo.

Procesadores de espectro de señal de frecuencias: ecualizadores, filtros, y procesadores psicoacústicos.

Ecualizador: es el que se utiliza para modificar la respuesta de las frecuencias, aumentando o disminuyendo el nivel de la señal en determinada parte del espectro sonoro.

Comúnmente las frecuencias están en intervalos de octava, de media octava, y de un tercio de octava.

· OCTAVA: 50 hz, 100 hz, 200 hz, 400 hz, 800 hz, 1.600 hz, 3.200 hz, 6.400 hz, 12.800 hz
· MEDIA OCTAVA: 50 hz, 75 hz, 100 hz, 150 hz, 200 hz, 300 hz, 400 hz, 600 hz, 800 hz
· UN TERCIO DE OCTAVA: 50 hz, 60 hz, 80 hz, 100 hz, 120 hz, 160 hz, 200 hz, 240 hz

Ecualizador de frecuencia fija: cada grupo de frecuencias tiene un control, pero solo se puede seleccionar la frecuencia central, las frecuencias cercanas serán alteradas pero en menor intensidad.

Ecualizador gráfico: es conocido por sus controles individuales de frecuencias deslizantes, y al modificar los controles por zonas, éste se presenta a modo de gráfico mostrando las curvas de frecuencias. Como trabaja individualmente sobre cada frecuencia es posible de aplicar en varias frecuencias a la vez.

Ecualizador paramétrico: a diferencia de los ecualizadores de frecuencia fija, permite una aplicación continua en la modificación de las frecuencias y ancho de banda, proporcionando una mayor precisión en la ecualización de sonidos.

Ecualizador paragráfico: es la combinación del ecualizador gráfico y el paramétrico, con controles deslizantes y precisión como el paramétrico.

Filtros

Operan atenuando las bandas de frecuencias, afectan a todas aquéllas que están por encima o por debajo de la frecuencia seleccionada.

· FILTRO PASAALTOS: atenúa las frecuencias por debajo de un punto seleccionado.
· FILTRO PASABAJOS: atenúa las frecuencias por encima de un punto seleccionado.
· FILTRO PASABANDAS: selecciona los puntos de corte de las altas y las bajas frecuencias y permite que pase la banda de frecuencias medias entre ambos puntos de frecuencia.
· FILTRO NOTCH: sirve para eliminar zumbidos, como los que produce la corriente alterna. Permite corregir una banda sensiblemente angosta, dejando pasar las demás frecuencias a cada lado del filtro.

Procesador psicoacústico

Su empleo aporta definición y claridad al sonido, precisa y realza el material, agregando armónicos al sonido, hace un efecto de barrido introduciendo cambio de fases en bandas estrechas.

Procesadores de tiempo de señal

Controlan la relación temporal de la señal.

Reverberación

Son repeticiones múltiples y mezcladas de un sonido, en la misma proporción que bajan en intensidad aumentan en número.

Se suelen utilizar para agregar profundidad espacial en el sonido registrado, aportan más definición a la baja señal de los sonidos ambientes.

Retardo

Es a lo que comúnmente se le llama eco.

En realidad es la señal sonora que llega como una repetición, una

copia del sonido que se manifiesta con 50 milisegundos de retraso de la señal original, el tiempo entre las repeticiones es el retardo.

Entonces el eco son repeticiones temporarias de un sonido y la reverberación consiste en varias repeticiones mezcladas.

Tono

Cambia el tono de una señal y se utiliza para la corrección de desafinados y efectos sonoro-musicales.

Procesadores de amplitud

Afectan al margen dinámico de la señal de sonido.

Compresor

Es un procesador electrónico destinado a reducir el margen o rango dinámico, el nivel de referencia de la señal y el ruido.

Atenúa la señal eléctrica, medida normalmente en decibelios, en determinada cantidad, resultando ser inferior a la original.

Umbral de compresión: es el nivel desde donde comenzará a comprimir la señal. No es operable bajo valores fijos, es una relación que se establece mediante la prueba y escucha.

Relación de compresión: hace que las diferencias, entre los picos más altos y los más bajos, sean más cortas. Si se establece ajustar en 5 a 1, hace que por cada 5 db de nivel de entrada, la salida se incremente solo en uno.

Tiempo de ataque de la compresión: establece el tiempo en que el compresor responde ante la señal sonora. Se mide en milisegundos, de 0,25 a 10.

Tiempo de recuperación: es el tiempo que tarda una señal sonora comprimida en volver a la normalidad, varían desde 50 milisegundos hasta varios segundos. Sube el nivel de salida, controla los cambios de amplitud, suaviza las variaciones de ataque.

Limitadores

Evitan los picos en los altos niveles.

Es un compresor que mantiene el nivel de salida por debajo de un punto preestablecido, independientemente del nivel de entrada.

De-Essers

Es un tipo de limitador, que atenúa la sibilancia vocal, a partir de los 3.500 hz, evita los seseos, chasquidos, brillantes soplidos.

Expansores

Son lo contrario a los compresores, ya que están para aumentar el rango dinámico de la señal. Las relaciones de aplicación son al reverso de las de compresión.

Se puede establecer una relación 1 a 2, es decir si una señal entrante es de 10 db la salida será de 20 db si la expansión es directa.

Si la expansión es hacia abajo, la entrante podría ser de -5 db la salida será -10 db hacia abajo.

Este sistema de expansión se utiliza a veces para sistemas de reducción de ruidos.

2. Plan para una realización

Preproducción - Producción - Posproducción de sonido

Narrativa audiovisual

Las imágenes visuales y sonoras tienen la capacidad de componer discursos narrativos, en función de contar historias.

En busca del fuego

En el discurso audiovisual, se dan las propiedades del discurso verbal e icónico, y en su combinatoria, diseño y planificación, se propone y se desarrolla una historia y su particular manera de contarla.

Preproducción de sonido

Orden creativo

El comienzo es como en una página en blanco, así nos llegan los cortes de un trabajo audiovisual, con las imágenes sin sonido.

Nuestra tarea será la de plantear un desarrollo, a la manera de cómo construiríamos una frase, una oración, para luego ser un párrafo, así como una serie de intervalos musicales hacen una melodía, iremos tratando de encontrar la intención, la manera.

Plantearemos los puntos de vista, planificando como queremos que sean oídas e interpretadas, las diferentes focalizaciones.

Establecer la estructura en forma coherente, el andamiaje de la narrativa sonora, dependiendo de la fuente de emisión, buscando e interpretando el sonido deseado.

Podemos partir desde una idea básica, y desde ella organizar y administrar estas cualidades, a modo de conseguir que nuestra propuesta, sea lograda, estableciendo un orden ligado a la elección, construcción y exposición, para la apreciación y comprensión por parte de terceros, los oyentes.

Hojas de ruta

Será la búsqueda por parte del director-realizador, y del jefe responsable de sonido, con su equipo de producción, de lograr el objetivo de realización, bajo un orden, de consignas y propuestas, unas guías de trabajo, que llamaremos guiones.

Guión literario

El guionista, un escritor especializado será quien elabore este guión.

Es la *narración de la historia,* con las acciones protagonizadas por los personajes, sus diálogos y referencias detalladas de los demás elementos visuales y sonoros, espacios físicos o virtuales, y su ubicación en el tiempo.

Guión técnico

Es la organización artística y técnica por parte del realizador.

El *guión técnico* con sus especificaciones, es lo que permitirá a los profesionales tomar decisiones referidas al orden de la producción y realización que convertirá al *texto literario* en *texto narrativo audiovisual.*

Planteamiento del diseño

Discurso

El discurso audiovisual (imagen-sonido) es un *orden secuencial.*

Divisiones, períodos, suspensiones, intensidades, descansos. Secuencias que a través de su desarrollo presentarán diversas intensidades, las curvas dramáticas en la narración, que las denominaremos como *acción narrativa, acción dramática* y *tensión.*

Temporalidad

El fenómeno audiovisual consta de tiempo y fluye en el tiempo.

Y los elementos que lo componen, la imagen y el sonido, se relacionan entre sí en lo sincrónico.

La música es definidamente un arte Cronique, se organiza en relación al tiempo.

Repetición

Tanto en la imagen, en el sonido, como en la música, se manifiesta una instancia que los articula, algo en común, la “repetición” como elemento secuencial y estructural del fenómeno imagen y sonido.

Expresión

Significado abstracto, una relación de significación con la imagen y el texto, la suma del discurso icónico y verbal, la particularidad del gesto, la intención, el peso dramático de la intervención, en la manera y el momento de presentarse.

Estética

Tanto la imagen, el sonido, como la música, portan en sí su propia carga estética que las define.

Se establece un orden, una idea de cómo se representarán. Si se tiene una coherencia con todos los elementos en forma conjunta, de manera homogénea, ayuda a componer variados contextos, de época, social o religioso.

Aporta estilo a la composición y caracterización de un actor en la búsqueda de su personaje.

La carga estética elegida, da información al espectador, veracidad, en función de componer determinado lugar, definiendo un estilo musical, o un género cinematográfico.

Otras veces planteando sus diferencias, en contraste, proponiendo algo que querramos hacer notar, una determinada finalidad.

Producción de sonido

La sonorización de esta primera etapa, la producción, pertenece al *discurso metanarrativo*: hace en función de la narración, *el relato de la historia, sonidos constitutivos de la diégesis*, naturales en relación a lo que vemos, y otros que, aunque parezcan testimoniales de su fuente sonora, transmiten una carga perceptible por parte de nuestra capacidad psíquica, se valen de procedimientos que interactuarán de manera ficcional, hilvanando los sentidos reales de la percepción sonora y visual.

Debemos tener en cuenta en esta etapa, los sonidos que captaremos para una fase posterior, en posproducción.

Sonidos registrados para un archivo de posproducción. Sonidos que están en la escena, que serán parte de la diégesis, pero que requerirán de un tratamiento particular y serán editados o procesados con posterioridad en la sala de edición de sonido.

Estos sonidos particulares son seleccionados para cumplir determinadas funciones al servicio de la narración, como por ejemplo:

· REFERENCIAR: está en función de la descripción sonora acerca de lo que vemos en la imagen.
· FOCALIZAR: señala, nombra, elige y subraya, un determinado sonido, como parte del punto de vista del relato, por elección particular, y es algo a modalizar del sonido de referencia. Hay dos tipos de focalización, una externa y otra interna, ambas ligadas a la descripción sonora que vamos a exponer ante el relato visual.
· MODALIZAR: es rediseñar la dimensión del sonido, se modela, se define y se reafirma la particularidad de ese sonido, se profundiza, se resalta, se define estéticamente la sustancia del sonido, mediante un determinado proceso de la señal sonora.
· COMUNICAR: es vehiculizar al espectador información, mediante la carga de sensaciones contenida en la señal sonora. Como por ejemplo la caracterización de la voz en los actores, es una manera de comunicar información acerca de lo que representa un determinado personaje.

Realización de sonido

Hay muchas variantes que afectan al planteamiento de cómo realizar la producción de sonido de un trabajo audiovisual.

La idea, el libro, el guión literario, el guión técnico de rodaje, el plan de labor del rodaje, las escenas a realizar, los actores, surgen el dónde, cuándo, cómo, por qué...

Las localizaciones, los espacios físicos donde se va rodar, las consecuencias acústicas, que van a relacionarse directamente con el tipo de sonido, o toma de sonido a realizar.

Qué es lo que vamos a grabar, a registrar, pensando qué sonidos seleccionar, para luego vestir sonoramente la escena.

La toma de registro directo, implica un acondicionamiento particular para cada escena que se va a ejecutar.

Si el sonido debe ser de carácter descriptivo, referencial, contextual (situación), objetivo, como constituir un ámbito sonoro (lugar), o elegir un tipo de sonido que pueda ser más explicativo, evocativo, expresivo.

Como si se tratara de la construcción de una escenografía, el sonido se va a ir confeccionando a medida que vayamos colocando los elementos sonoros, cada uno en el lugar que queramos ubicar, los

haremos presentes, uno a uno para conformar el espacio sonoro más deseado para la escena.

Los actores, las voces de sus personajes, los tonos y matices, el movimiento, la voz en el espacio, intensidades y propósitos.

La voz en directo, la voz en el doblaje.

Sabiendo lo que vamos a buscar, lo que vamos a comunicar, debemos seleccionar las herramientas para producirlo, micrófonos acordes a la toma de cada situación, grabadores, filtros, mesa de mezclas, auriculares, cañas.

Disposición y mecánica de toma de registro durante el rodaje, conocimiento de la escena y la situación dramática a desarrollar.

En el momento de la producción el clima laboral es de una estrecha relación entre los integrantes del cuerpo de sonido y éstos, a su vez, con las cámaras y la dirección del film, un equipo dentro de un gran equipo.

Integrantes del equipo de producción de sonido

Jefe de sonido

Será el responsable de los criterios propuestos, la decisión de cambios en lo trabajado por los distintos roles del equipo.

Cada miembro del equipo se deberá reportar al Jefe de sonido, mediante un informe acerca de la tarea a realizar y la realizada.

Éste debe hacer el seguimiento de la labor de cada integrante, coordinar los tiempos de la producción.

Debe llevar el proyecto a su consolidación final, ejerciendo su función. Responsable del producto final, de su calidad técnica.

Integrantes del equipo de campo

Toma de registro, Ambientador y Foley

La Toma de registro diegético es realizada por este equipo de campo.

Deben realizar todo el trabajo de rodaje. Generar un banco de sonidos, de exteriores, sonidos de aire, e interiores, que afecten al ámbito de cada escena que se ruede en interiores.

Hacer tomas de sonidos fuera de rodaje para una posterior edición y reubicación ante la imagen, es el caso de todos los sonidos que se

sincronizarán en posición intradiegética (aperturas, cierres, pasos, ruidos) y voces *in*, *off*.

El propósito de la labor de sonido durante el rodaje es de conseguir la mayor cantidad de elementos de sonido, con la finalidad de aportar credibilidad al relato de la imagen. Todos estos sonidos estarán en sincronía con las acciones.

Esta labor de campo, es parte del diseño de producción. Está ligada al plan de rodaje, a la composición del primer corte de edición de imagen,a la posterior tarea de edición de sonido.

Diseñador de sonido

El que diseña los sonidos, será encargado de los efectos de sonido. Del sonido extradiegético. Sonidos internos, subjetivos, acusmáticos, anempáticos. Carga de sentido sonora, tiempos particulares, y todo tipo de sonido que este fuera del área de Foley y ambientación referencial. Focalizar, Modalizar el sonido. Efectos sono-musicales. Trabajará en colaboración con el Editor y el Jefe de sonido.

Director y asesor musical o compositor

Será el encargado de buscar y seleccionar las músicas, inclusiones, o música original, necesarias para el corto. Sugiriendo género musical, el uso y posicionamiento, la relación y función.

Elegir los elementos del discurso musical en función del relato.

Editor

Área de posproducción

Será el encargado de ubicar los fragmentos, pegar, cortar, ecualizar, buscar puntos de sincronización.

Manejar las herramientas de edición.

Mezclador

Área de posproducción

El encargado de operar la mezcla de sonidos, emparejar los niveles, *fade in* y *out*, emprolijar todas las entradas y salidas de sonido. Ecualizar.

Controlar la mezcla de sonidos. Controlar el nivel del volumen en el total, la cercanía y lejanía, la claridad de la señal, los timbres, la relación en lo diegético y lo extradiegético y los paneos.

Puntualizaremos, que la conformación de este equipo de realización de sonido, depende del tipo de producción. Hay diseños de producción que contemplan menos gente. Si es de bajo presupuesto,

estos equipos se reducen a los integrantes de campo, un editor y un jefe de sonido.

La musicalización, aunque queda en nombre del músico compositor, sea música original o de inclusión, cuenta para el proceso de realización, con un equipo de técnicos de grabación y mezcla, y a veces de variadas formaciones orquestales, con músicos instrumentistas.

Posproducción de sonido

Ésta es la etapa definitoria de la realización sonora, aquí trabajaremos objetivamente en busca de una definición en relación al diseño sonoro, poner en práctica un punto de vista, y definir la función formante que aportará el sonido, expresivo, emotivo, evocativo, metafórico, evaluativo, poético, de carga subjetiva, abstracto, simbólico.

La sonorización de posproducción puede ser pensada en función del discurso metalingüístico, calificar en función del relato visual, aportando componentes de la estructura del sonido, que hacen o sugieren de lo que vemos, una perfecta relación empática u "otra cosa" que distinga la diferencia.

El sonido puede generar otras dimensiones que no se ven, o que no queremos mostrar, y que a veces ni se representaran visualmente, porque nuestra narración lo requiere así.

· SONO PRE Y PRODUCCIÓN:
-sonido directo-referencial-diegética-empática-(pos) focalizada-modalizada-tiempo real-

· SONO POSPRODUCCIÓN:
-sonido de edición-intradiegética-extradiegética-abstracta-focalizada-modalizada-anempática-tiempo particular-psicológico-

Pocos son los elementos capaces de generar sonido, si no son producidos por la incidencia ejecutora del hombre.

Ante esta situación parece difícil y ardua la confección de la escena audiovisual.

El sonido porta información y una rápida descripción del contexto, de su entorno, su función formante, ligada a la incidencia dramática, la carga de sentido, el tiempo particular de la escena, y su función referencial, de finalidad encadenante, descriptiva.

Foley o efectos de sala

Se lo llama Foley porque recuerda el origen de su creador y trabajador del sonido, Jack Donovan Foley, quien ya en 1927 utilizó los primeros trucos para imitar sonidos para la Universal Studios.

En principio su función surge de la necesidad de crear un sentido de realidad a la escena. Son sonidos incidentales.

La producción de dichos sonidos, se ejecuta de manera manual, hay técnicas de Foley y una serie de largas fórmulas para lograr la producción de sonidos, aunque éstos ni siquiera existan en la realidad.

Se confeccionan siempre con micrófonos direccionales para acotar el campo sonoro y toma de registro.

Gran parte de los sonidos incidentales, son personalizados, no se graban en rodaje, se hacen posteriormente relacionados con el diseño, roces de ropa, gestos, movimientos focalizados, respiraciones, mover objetos, pasos, etc.

La idea es seleccionar el sonido que queremos que sea oído y de qué manera.

Los accesorios o instrumentos sonoros no reaccionan de la misma manera acústica que en la vida real.

Sonido ambiente

Es el sonido que porta la escena.

Es información del contexto, una dimensión del espacio, que vamos a presentar.

Sonidos de la diégesis, referenciales, naturales, especiales, industriales.

Ambientes exteriores y de interior. En relación de empatía o anempatía.

Diegéticos, en sincronía con la imagen.

Intradiegéticos, de manera descriptiva, contextual o de función formante.

Extradiegéticos, para dimensiones de carácter formante de la escena.

Planteamiento de la labor sonora de posproducción

1. Diseño del punto de vista, del relato sonoro, consecuente con la idea que se quiere hacer pasar.
2. Qué sonidos seleccionar que vayamos a focalizar.
3. Establecer un guión técnico, con el registro de un banco de sonidos, como fuente de trabajo: sonido de toma, sono afectada a la posproducción.

4. Focalización interna de función formante. Información del mundo interior de los personajes, y su modo particular de ver y sentir las acciones. Porta una carga subjetiva y una dimensión narrativa de tiempo particular.
5. Focalización externa. Es una información directa y referencial, diegética y focalizada con la función de mostrar, de señalar.
6. Foley o efectos de sala.

Mezcla

En una mezcla de posproducción de audio para una película pueden usarse desde 70 a muchas más pistas individuales de la mesa de mezclas.

La tarea a realizar sobre las pistas estará agrupada a las tareas de volcado del material de audio. Cumpliendo un orden de prioridades, en función de las necesidades de la edición, no solo de sonido, sino de imagen y montaje del producto audiovisual.

1. Diálogos pertenecientes al directo del rodaje
2. Doblaje de los diálogos
3. Sonidos ambientes interiores y exteriores.
4. Sonidos de registro para modalizar
5. Sonidos de Foley
6. Sonidos de efectos
7. Sonidos de librerías o bancos de sonido (sonorización digital)
8. Banda musical

Cada uno de estos ítems se irá ubicando en diferentes pistas y estableciendo premezclas más reducidas, divididas en zonas o sectores, como enumeramos anteriormente, como: diálogos, contextos sonoros, foley y efectos, música.

Se dejan para el final de la mezcla el tratamiento de panoramización, las reverberancias, de acuerdo a los efectos de carácter estéticos propuestos mediante el diseño sonoro.

Lo importante es conseguir la adaptación del sonido a la imagen, de modo que el espectador aprecie que lo que oye, viene de la fuente que muestra la pantalla.

Se deben respetar los planos sonoros, direcciones, espacialidad relacionada con la intensidad.

Es importante en la mezcla final, que las partes ya premezcladas estén en perfecto estado de legibilidad e incertadas con prolijidad y sin problemas técnicos.

Para obtener cierta efectividad en el resultado final se debe utilizar, lo mejor posible, el rango dinámico del que se dispone, desde el sonido más fuerte, que no debe distorsionar, al más débil, haciéndolo perfectamente audible.

En esta mezcla final todos los elementos sonoros se deben definir y distinguir entre sí. Se debe tener en cuenta en qué sistema será reproducido, si en TV, cine, radio. Por ello es recomendable realizar la mezcla definitiva en un ámbito similar al que será recibido por el espectador.

En la mezcla los diálogos deben escucharse perfectamente claros, que no sean tapados por otros sonidos que circulen dentro de las mismas frecuencias.

Las frecuencias bajas, medias y altas deben estar perfectamente balanceadas.

Se deben cuidar los enmascaramientos no planeados, que las frecuencias más graves no se coman los sonidos medios, y los agudos no saturen en silbidos.

Por razones comerciales de distribución y difusión, muchos films se venden a otros países, y deben doblarse a otros idiomas, para ello se realiza la llamada banda internacional. Ésta es una mezcla en la que no se incluyen los diálogos, solo músicas, efectos, ambientes interiores, Foley, ambientes exteriores.

Sonidos que no puedan identificarse como pertenecientes a un país determinado, salvo que ésta sea la intención, más allá del idioma.

3. Dimensiones narrativas

Propuesta de un lenguaje sonoro posible

El cine es acción y la acción es hacer, encadenar una sucesión de acontecimientos, para conformar un discurso audiovisual.

El discurso audiovisual se va a desarrollar mediante la *estructura narrativa* cuyo elemento es la *secuencia*.

Estas secuencias contendrán diversas acciones como artífices del relato y su desarrollo dramático.

Las clasificaremos en: *acciones narrativas, acciones dramáticas* y *tensión*.

La administración de estos elementos narrativos, los vamos a ir organizando en relación al libro, al punto de vista, particulares a la composición, al sentido y fin de nuestro relato.

En dicha estructura narrativa se vehiculiza el *contenido* y la *expresión, como medio y estilo*.

· EL MEDIO DEL CONTENIDO: es la historia, con sus componentes: la acción, el acontecimiento, los personajes, el tiempo y el espacio.
· EL ESTILO DEL CONTENIDO: es la manera y el concepto en que serán tratados y presentados por parte del autor.
· EL MEDIO DE LA EXPRESIÓN PUEDE SER: el cine, la radio, la televisión, el ballet, la ópera, el teatro.
· EL ESTILO DE LA EXPRESIÓN son los particulares tipos en que se manifiestan: la voz, la música, los sonidos no musicales, la fotografía, la imagen de la gráfica.

Manos a la obra

Luego del rodaje y las tomas de registro sonoro, el producto está en vías de ser ensamblado en la edición de imagen, con el objetivo

de realizar un primer corte de montaje, en el que se irá presentando la historia.

Se habrán hecho los registros de sonido y las diversas tomas por rodaje y serán volcados a la memoria del proyecto de edición, donde se comenzará a realizar el montaje de los diálogos y el posicionamiento de algunos ambientes naturales.

Cuando se seleccionan, las imágenes elegidas por el director y el montajista, puede suceder que no coincidan en calidad, la imagen o el sonido registrado en la toma.

Es posible que sucedan cosas como que se elige la toma cuarta realizada con la cámara, y el sonido de los diálogos de la misma escena grabada en la toma segunda.

En esa selección se trabaja estrechamente entre el editor de imagen y el jefe de sonido, o el editor de sonido que, previamente, ha volcado el material que el operador de sonido de campo le trajo de la grabación realizada durante el rodaje.

Todo depende del tipo de producción, a modo de comienzo y guía para ir acercándonos a la temática del film e ir conociendo la historia.

Este primer corte suele llegar al área de Sonido con las imágenes mudas, con una referencia de sincronía, numérica en horas, minutos, segundos, y frames, en pantalla, además de una señal sonora de sincronía.

A veces de acuerdo al caudal del material audiovisual, con solo un bip de anclaje al principio, es suficiente.

Lo que se impone en esta etapa, cuando se recibe el primer corte del film, desde el área de trabajo y construcción de la banda de sonido, es establecer un orden narrativo, dividir las secuencias en *acciones narrativas*, *acciones dramáticas* y *tensión*.

Allí diseñaremos y distribuiremos los elementos del discurso sonoro y musical a disposición del planteamiento y punto de vista que el director le quiera dar a la manera de contar su historia.

Acción Narrativa (A/N)

La acción es hacer, es movimiento.

La *acción narrativa*, es la acción base, contiene la escena de acción, contiene información de lectura inmediata, descriptiva.

La A/N es un diálogo de movimiento y el transcurso del tiempo, donde la imagen hilvana su propio discurso narrativo y el movimiento significa lo que representa.

Acción Dramática (A/D)

En la estructura dramática el elemento de desarrollo es la *escena dramática*.

La secuencia de *acción dramática* contiene la escena dramática, tiene la función de hacer participar y comprometer la atención y las sensaciones del espectador.

La A/D es en la narración, el móvil y el significado que plantea esa acción.

La vida interior de los personajes, solo ha de poder conocerse mediante las manifestaciones visibles y audibles de cada escena, en los momentos cuando sus sentimientos, ideas o pensamientos se presentan y, entonces, hacen a la trama dramática.

La *acción dramática* graduará la tensión emocional en la estructura narrativa mediante sus tres etapas básicas: el planteamiento, el nudo (el clímax) y el desenlace (acción final o resolutiva).

Secuencias de *acción dramática*, que serán administradas a lo largo de toda la narración, consolidando la historia y su particular manera de ser contada.

Tensión (T)

La *tensión* es ese plus de sentido en la *acción dramática*, una manera de remarcar, de hacer ver y notificar, que surge del enlace de, al menos, dos géneros dramáticos en la escena:

· Analogía teatral (relación con el texto)
· Analogía pictórica (relación con el arte)
· Analogía musical (relación con los géneros musicales)
· Analogía sonora (relación con los sonidos)

Su función es desencadenante. Desenlazar una situación. Se presenta o desarrolla como plus de sentido y desembocará hacia otra situación o circunstancia narrativa, a veces de manera conclusiva, si dicha *tensión* define la *acción dramática*, aunque a veces es el puente conductor de los programas seriales, o sea de manera episódica.

Tiempos narrativos

El espacio sonoro musical transcurre y se desarrolla en *tiempos narrativos*:

Tiempo Real (T/R)

Es el tiempo de la diégesis, transcurre allí, en el momento que lo vemos, es referencial, descriptivo.

Tiempo Particular (T/P)

Momentos de la narración donde el espacio dramático está enrarecido, tiene una particularidad que lo distingue, atrapando la atención del espectador, sugiriendo en la narración un clima de suspenso, enigmático, una falsa expectativa, una estrategia para generar intriga, el anticipo o el contexto de algo que va a suceder.

Está en la decisión del realizador lograr ciertas dimensiones narrativas para encaminar el relato conforme a los sucesos y el estilo del film.

Es el tiempo del drama, de la particularidad, de los contrastes, de lo anempático, del suspenso, el miedo, lo extraño, el *thriller*.

Es el tiempo donde desembocará una y otra vez la trama de la historia con sus variables cargas de sentido, al servicio y manejo de las curvas dramáticas.

Carretera perdida (1997), de David Lynch, con música original de Angelo Badalamenti.

La música de fondo, propone un tiempo particular en la narración, que se incluye en relación de similitud con lo que se ve en la imagen, propone un contexto, en la *acción narrativa*, y es posible que, posteriormente, por necesidades del relato se convierta en una *acción dramática*.

> Esta sucesión narrativa es la que transcurre en la escena de la fiesta de Andy.
> El personaje de Fred interpretado por Bill Pullman, va a tener una conversación extraña con el Mistery Man, personaje de Robert Blake, que va a salir a su encuentro.
> Es el comienzo de la escena, y tenemos por un lado la música diegética, es el *tiempo real* de la fiesta y su música de fondo, una música pop, que hace referencia al momento y lugar de la escena.
> Sin embargo cuando la cámara enfoca nuevamente al personaje de Blake, se introduce un efecto sonoro, simulará un ambiente completamente vacío, que anula la música que suena en la fiesta, desaparece el plano sonoro, la música es reemplazada por un sonido más similar a lo que escucharíamos con nuestras orejas apoyadas en el interior de un tubo, oyendo el aire en ese vacío.

La insonorización de la fiesta, gana espacio para generar un *tiempo particular* a la escena, acontece un extrañamiento en la situación. Esta situación enigmática, está en contraste con el *tiempo real*, y se introduce en función formante, provocando un *tiempo particular* a la situación. Allí está preparado el ambiente, y comienza la curiosa conversación entre estos dos personajes.

Tiempo Psicológico (T/PSI)

Un espacio narrativo que nos da la posibilidad de desarrollar el sentido psicológico de la historia que vamos a contar.

Es información para el espectador, acerca de las caracterizaciones de los personajes, también se manifiesta mediante los actos, o por medio de la voz de un relato intradiegético, las voces de la mente, el pensamiento, los recuerdos, y todo aquello referido al relato de focalización interna de cada personaje, donde se manifiesta el punto de vista que se quiere elaborar alrededor de la composición de ese personaje, su relación con otros personajes y su entorno.

Es el tiempo interior, intrigante, sugestivo, simbólico, evocatorio, de la psiquis de los personajes.

Como ejemplo podemos citar, el film *Ensayo de un crimen*, de Luis Buñuel, donde la música interactúa con el personaje de Archibaldo, estableciendo los *tiempos psicológicos* de sus perturbaciones, relacionados con los asesinatos que comete. Más adelante desarrollaremos este ejemplo, que combina el motivo musical principal con la psiquis del personaje.

Función del sonido y la música en la narración de la imagen

Como una carga de sentido a veces, otras en usos relacionados con la dinámica en la acción, o de manera analítica en la tarea de montaje, la imagen es acompañada por complementarias funciones que el sonido y la música pueden aportar de manera clara e inmediata, definiendo, buscando unidad de sentido, de la estética o lo dramático.

Función formante

Un valor añadido, constituye un aura sensible, emotiva, expresiva, lo hace perceptible al espectador, a veces no perceptible a los personajes, aportando a la imagen lo que de ella no se ve, o reforzando su sentido.

Función encadenante

Encadena las fracturas del discurso visual. Busca unidad de sentido. Es apoyo en las transiciones, y de utilización analítica en el montaje, sirviendo de guía en lo rítmico, el corte o la sucesión de planos.

Punto de vista y focalización

Es hacia donde vamos a orientar nuestra manera de tratar lo sonoro, en busca de designar los matices y las intensidades que darán características bien definidas al relato.

A veces las pautas de trabajo en relación al diseño de sonido están definidas de antemano por el director.

La caracterización, la composición y constitución de los personajes, su texto, el timbre de la voz, lo gestual, los ámbitos sonoros que acompañarán o vestirán las escenas habladas, el personaje y los personajes entre sí, todo transita en la escena y el director designará los indicios dramáticos a cada una de las piezas de su obra.

Su manera de narrar y las características particulares de cómo quiere contar su historia, suelen plantearse de antemano, y seguirán durante el rodaje, a medida que los criterios soñados vayan confirmándose o desarrollándose a lo largo del montaje.

La incorporación de los conceptos de punto de vista y focalización son de clara importancia en el proceso de la narración.

El sonido, lo mismo que la imagen visual tienen el poder de estructurar el modo de percibir las cosas.

Saber del planteamiento del punto de vista, en el que transcurrirá la acción, plantea a la realización, el tener en cuenta la ubicación, distribución en el espacio, de los objetos y personas, luces, cámaras y micrófonos.

Podemos hacer un planteo de “cómo”, “desde dónde”, “de qué manera” y la “carga de sentido dramático” con la que voy a narrar sonoramente esa situación en relación al relato de la imagen.

Punto de vista es la manera en la que queremos contar y hacer percibir, de un modo particular, objetos, figuras, materiales, pero también, información de tipo moral, político, religioso.

Focalización

La focalización es señalar, bajo la delimitación de un campo.

Su función es hacer percibir.

Punto de vista de focalización externa:

Es el objeto visto, el objeto percibido.

Si queremos mostrar objetos materiales, desde un punto de vista meramente físico, desde el "dónde", o "señalizando la fuente", en un punto determinado en el espacio, y la referencia sonora guarda relación con el objeto visto, es un Punto de vista de focalización externa, la certeza del objeto percibido.

Es un recurso de la narración, utilizado en diversos filmes de acción, como por ejemplo en *La Matrix* (1999) dirigido por Larry y Andy Wachowski. Contiene varias escenas de acción con armas de fuego, donde se hace el seguimiento de la acciones del personaje que encarna Keanu Reeves.

> En la descripción de los diversos enfrentamientos, entre este personaje y los clones enemigos, se emplean focalizaciones externas.
> Se puede oír una clara administración de los sonidos, en conjunto con la cámara, que muestra los objetos que en este caso son casquillos de balas de las armas que se disparan, la imagen los sigue de cerca, en primer plano, y se muestran caer de manera lenta.
> Se focaliza el cristalino sonido de éstos cayendo contra el suelo, el sonido es metálico, se produce al chocar y rebotar contra el suelo, que por el timbre del sonido focalizado, el suelo es de piedra o granito.
> Estos sonidos sobresalen por sobre los que producen explosión o caídas de objetos a veces contundentes.

Para ello se hizo una selección de los sonidos que ilustrarán la escena, en estrecha relación con lo que muestran las imágenes, los objetos filmados mediante planos cerrados y el sonido estrictamente focalizado resaltando, señalando, detallando la acción.
Es parte de un trabajo de edición de imagen en conjunto con el sonido, donde desde el diseño, se define esta manera de contarlo, y forma parte de un concepto a exponerse a lo largo de todo el film.

Punto de vista de focalización interna:

Hace referencia al enfoque particular del sujeto que lo percibe.

Este enfoque conlleva una carga de sentido dramático, un punto de vista que origina el fenómeno de focalización interna.

Señala el objeto percibido, tal como es de hecho percibido por un sujeto y su particular manera de oír o ver las cosas, dentro de la historia.

Citamos el párrafo del libro de Jesús García Jiménez:[1]

... la historia contada en focalización interna (personajes, escenarios, acontecimientos, etc, presentados desde el punto de vista de tal o cual personaje o instancia de enunciación) es propia de la forma homodiegética. El personaje asume la doble función de "yo narrado" (personaje) y de "yo narrante" (narrador) y en cuanto tal participa de la diégesis...

La focalización interna va a estar ligada a los *tiempos particulares* y *psicológicos* del desarrollo narrativo que sigue a los personajes, en sus caracterizaciones, es el mundo interior de estos personajes, su manera de ver y mostrar como piensan y sienten las cosas. El espectador recibe esta información acerca de lo que el director quiere contarnos en relación a este personaje.

El film *All That Jazz* (1979) dirigido por Bob Fosse y con música de Ralph Burns, está basado en un relato del mismo Fosse, que cuenta los momentos vividos por él mismo, durante los años 1975 cuando estaba realizando el film *Lenny* y a la vez preparaba el musical *Chicago* para Broadway.
El tipo de historia cuadra perfectamente con este tipo de narración donde el director tratará de mostrarnos interiormente al personaje de su film, en este caso "Joe Gideon", un coreógrafo exitoso, interpretado por el actor Roy Scheider.

La escena transcurre cuando el coreógrafo Joe, es quien está dictando clases de interpretación y se encuentra rodeado por sus dirigidos, mientras una alumna lee un texto.
Él se encuentra en una situación donde muestra su impaciencia, que no quiere estar allí, que su mente se abstrae, sus oídos también y no oye lo que se está leyendo.
Así nos lo muestra el director, el sonido que oímos está mediatizado por la escucha en la mente de Joe, oímos lo que él escucha, como él lo está viviendo.
La actriz sigue leyendo en voz alta, la gente se ríe, y él solo escucha sus movimientos, fuma, se sienta, está aburrido, se pone nervioso, no tiene interés, quiebra un lápiz que tiene entre sus manos, el

[1] García Jiménez, Jesús: *Narrativa audiovisual*, p. 97.

> ambiente y el murmullo de las voces se escucha en un plano casi oculto, muy por detrás, que volverá a la normalidad de su caudal sonoro, cuando el personaje, retorna con su atención a la escena.

Rescatando al Soldado Ryan (1998) es un film bélico de Steven Spielberg con música original de John Williams.
Durante la invasión de Normandía, en plena Segunda Guerra Mundial, a un grupo de soldados americanos se le encomienda una peligrosa misión: poner a salvo al soldado James Francis Ryan, que va a estar interpretado por Matt Damon. Los hombres de la patrulla del capitán John H. Miller, interpretado por Tom Hanks, deben arriesgar sus vidas para encontrar a este soldado, cuyos tres hermanos han muerto en la guerra.
Lo único que se sabe del soldado Ryan es que se lanzó con su escuadrón de paracaidistas detrás de las líneas enemigas.

> Es la segunda escena del film, la del desembarco de las tropas, en la playa. Son recibidos por los balazos del enemigo. Muchos soldados mueren arriba de las embarcaciones sin poder bajar. Son masacrados. Algunos pocos avanzan y llegan a la costa.
> Entre ellos está el Capitán Miller, quien arriba a la playa en estado de shock y logra esconderse detrás de algunos restos materiales, y de los cuerpos muertos de sus compatriotas.
> Aquí encontraremos una focalización interna del personaje, evidencia tener afectado su sentido de audición, es una abstracción sonora. Lo muestra confundido tratando de reaccionar, aturdido, con miedo. El espectador percibe ante el primer plano de su cara consternada, el silencio que irrumpe en medio de una batalla, él parece no oir los gritos, las balas, las explosiones, por un momento, y nos lo hace saber.
> Hasta que el sonido del *tiempo real* retorna, el Capitán recupera sus sentidos, y comienza su carrera por salvar su vida, avanzar en su objetivo de cumplir su misión militar.

Planos de intervención sonoros

Desde dónde percibimos la emanación de sonido

La fuente es mostrada o percibida por el oyente o espectador desde distintos planos:

Diégesis

La fuente sonora está dentro de la composición de la imagen, la vemos, los personajes la oyen e interactúan con ella. Se presenta como parte del relato referencial, de contexto, de ambientación.

Extradiégesis

No vemos la fuente, no está dentro del cuadro, los personajes no la oyen.

Los oyentes y los espectadores oímos la fuente desde fuera del film, enfatizando, de manera incidental, de función formante o encadenante, tanto en la acción como en el drama.

Intradiégesis

No vemos la fuente de manera directa, pero está dentro del film, es parte de la escena y los personajes interactúan con ella, y aunque no se muestre la fuente sonora se sabe su procedencia.

Acusmática

Es una palabra de origen griego, adjudicada a una secta pitagórica, y la anécdota es la de escuchar a su maestro hablar detrás de un velo, de allí es que significa "que se oye sin ver la causa originaria del sonido" o "que se hacen oír sonidos sin la visión de las causas".

El área acusmática

Sin embargo, en cine estas simples definiciones a veces no alcanzan, la voz acusmática pertenece a la diégesis. Se trata de una voz cuya procedencia es inexplicable, pero que es oída e interactúa con varios o con un personaje, participa en la trama dramáticamente. Existe en la realidad de la película.

En cambio el *off*, es una voz por fuera de la diégesis, porta toda la información que el director ha decidido hacernos oir de manera extradiegética.

El área acusmática es presentada por algunos teóricos del sonido, a manera de una zona donde quedarán incluidos, por su pertenencia a la diegésis, el fuera de campo, el *on the air*.

Hay casos donde esa voz es de origen imaginario del mismo personaje, si vemos el personaje allí, es *on the air*, y él la oye, es parte de la diégesis, pero allí el espectador adivina, ve o puede darle un destino

a la procedencia de la voz, es lo que el personaje piensa, o trae algún recuerdo al relato y allí aparece en posición intradiegética.

También podría ser diegética, nosotros podemos adivinar, suponer, o ya haber oído a quién pertenece esa voz y ésta reproducirse y no mostrar la fuente, es el caso de las llamadas por teléfono, o cuando se habla de una habitación a otra, o desde fuera del ámbito que nos presenta la imagen, la voz se oye fuera de campo, es *on the air*.

También podemos observar que hay circunstancias del relato sonoro en relación con la imagen, en la cual la procedencia de la fuente sonora es presentada como de origen desconocido o divino, mágico, fantasmal y el personaje la oye, es parte de la escena, interactúa con esa voz que oye y nosotros oímos y a veces no podemos darle un origen justificado. No se representa en un cuerpo, es el ser acusmático, omnipresente, poderoso, puede verme y hablarme aunque yo no tenga la posibilidad de verlo. Allí es acusmática.

El *over*, la voz en *off*, es la voz del relator, nos cuenta, nos describe, por fuera del film, fuera de la temporalidad de la historia donde se desarrolla la narración. Puede o no, ser un personaje protagonista de la historia. Es extradiegética no pertenece al área acúsmática.

Los distintos planos de las fuentes sonoras hacen a la narración, a su manera de ser contada. La relación sonido-imagen desarrolla constantemente, a lo largo de un film, a veces a lo largo de una misma secuencia, cambios de planos de fuentes sonoras y musicales.

Hay usos donde un sonido de fuente diegética pasa a ser extradiegética en función del drama, como búsqueda por el realizador de una carga emotiva.

Es parte sustancial de la narración, el hecho de ser ubicadas desde uno u otro plano, el espectador será conducido por estas circunstancias que determinarán sensaciones y sentidos a cada una de las situaciones del relato.

Se pueden observar todo tipo de situaciones distintas, ser extradiégesis y luego diégesis, ser intradiégesis y luego extradiégesis. Herramientas de uso del director, por su diseño, o simplemente por circunstancias necesarias del relato.

4. Música e imagen

La intervención musical

La música en relación a la imagen tiene desde sus propiedades individuales, paralelismos y similitudes, que hacen en el uso o aplicación, la una con la otra, que establezcan un vínculo, un comportamiento, una manifestación que condensa un sentido establecido para llevar a cabo una narración audiovisual.

Las dos se desarrollan por naturaleza en una organización rítmica del tiempo, con duraciones, intensidades, expresiones.

Cuando la música interviene, establece relaciones determinadas que podemos ir leyendo a lo largo de nuestra investigación, un comportamiento particular de cada uno de los géneros musicales, un sentido de utilización y representación, cada género musical se deberá a un comportamiento en relación a la imagen que fue sincronizada.

La música suele utilizarse en función encadenante en la *acción narrativa* y de función formante en la *acción dramática* o como buen disparador de *tensión* en complementación con el cuadro o el texto, generando unidad o carga de sentido.

Procedencia musical

Todo tipo de música, de todos los géneros, ha participado en interacción con las imágenes, siendo sincronizada a lo largo de toda la historia del cine. Directores de cine, productores, realizadores, maestros compositores y directores de orquesta, músicos de oficio, han recurrido a un innumerable abanico de estilos, formas, y estética musical, de diversa procedencia.

Obras musicales preexistentes

Fueron creadas con fines expresamente musicales, para ser apreciadas, como una obra musical.

Hay un sin fin de circunstancias, que pueden llevar a un director o

a un compositor de música para cine, a utilizar temas preexistentes, cuya sincronización llamaremos inclusiones.

Por ejemplo, filmes como *2001: Odisea del espacio* o *El resplandor* del director Stanley Kubrick, contienen una amplia variedad de inclusiones, de amplios estilos y géneros. Cosa que no sucede con *La naranja mecánica*, película del mismo director, donde la música guarda una misma forma y estilo, contiene músicas de Beethoven y algunas de Rossini, haciendo contexto a la temática del film.

Como el uso de música barroca y clásica para dar contexto de época y coherencia estética a su film *Barry Lyndon*.

Obras musicales originales fílmicas

Composiciones con finalidad audiovisual, música *incidental* o descriptiva en función del relato dramático visual. Las obras en función de un film, pueden contener un amplio número de elementos del discurso musical.

De manera programática, en función del relato, se desplegarán también *leit motivs, temas preponderantes*.

Canciones, obras del recuerdo

Representativas de una época, un estilo, o atadas por el texto a una historia a la que podemos asociar.

Comúnmente música popular, en función del contexto que se quiera conseguir, la moda, la época, el artista que la interpreta, asimilable a determinados momentos de la historia.

La música va a ser utilizada en pos del servicio audiovisual de las siguientes maneras:

Sintética

Una misma composición musical puede relacionar dos situaciones dramáticas distintas.

Es el poder subjetivo de la música, puede intervenir de manera descriptiva en una *acción narrativa* y desde la misma composición cambiar hacia una *acción dramática* y desembocar en una situación de *tensión*, y no por ello tener que utilizar temas musicales diferentes, esto da una gran unidad de sentido dramático.

Pueden ver este ejemplo de utilización en el film *El Padrino III* de Francis Ford Coppola, que luego volveremos a citar, la analizaremos más ampliamente. La música de la que estamos hablando corresponde

a un tema del período Preclásico, es de características litúrgicas y se va a sincronizar en un principio dentro de una *acción narrativa*, que luego se transformará en una *acción dramática*, y momentos de tensión.

> Se oye durante la escena del "bautismo" del sobrino de Michael, en la iglesia, es un órgano de viento, y la música es la idónea para generar el contexto de la ceremonia.
> La escena es llamada "el bautismo de fuego".
> La secuencia se dispara dramáticamente con los asesinatos de los mafiosos, organizado por Michael y que ocurren en distintos lugares al mismo tiempo.
> El poder de síntesis de la música, el músico articula mediante la ejecución de un mismo instrumento dos motivos melódicos diferentes.

Esto hace que el espectador tenga la percepción, que siempre es un mismo tema musical, pero no es así, uno es verdaderamente un tema litúrgico, el otro es una sucesión de cromatismos en función formante, aportando dramatismo, su seguimiento en relación de similitud con lo que sucede en las imágenes, genera unidad de sentido en el desarrollo de las cambiantes situaciones.
Allí la música se articula de manera *programática*, da continuidad a la fragmentación visual, y la sensación de que todo ocurre al mismo tiempo, relativizando la temporalidad dramática, en espacio y tiempo.

Analítica

La planificación de la música sirve a la planificación de la imagen.

Hay filmes que así lo requieren, de contar con antelación al rodaje, con una composición musical, para ambientar una escena a filmar. A veces es necesario, como soporte de la motivación dramática, tener dimensión acerca del clima de la escena, ya sea para ayudar a los actores, para una escena donde transcurre un baile y muchas veces se filman escenas de acción con la música de fondo.

Irreversible (2002) Francia, es un film del director argentino Gaspar Noé. La música original fue compuesta por Thomas Bangalter.

Se trata de una inclusión, una composición Clásica, que aparece al final de la película, es la "Sinfonía Nº 7 en La mayor", 2do. Movimiento, de Beethoven, que suena durante toda la escena que vamos a describir.

La música fue usada de manera "analítica", fue requerida de antemano, para montar el relato de las imágenes, que al ritmo y velocidad de la composición van desarrollando una curiosa descripción.

> Es la escena final del film, donde el personaje de Alex, interpretado por la actriz Mónica Bellucci, está recostado en la cama, se ve a la protagonista que está embarazada y la cámara que comienza su movimiento, recorre su cuerpo en primer plano.
> La cámara no se detiene, sube por la pared, el techo, donde confundida por el color se torna en las imágenes del cielo, es de día y entra a dar vueltas sobre sí misma, en forma progresiva, de manera que la imagen es arrastrada por los giros, al ritmo de la extradiégesis musical, el efecto es muy curioso.
> La imagen sigue haciendo círculos, baja del cielo hasta tener imágenes de un verde césped de jardín y varios niños jugando, Alex está rodeada por ellos.
> De pronto, en pleno giro de la imagen, se oye un sonido que remite a cuando se termina el rollo de celuloide y se sale del proyector.
> Es el fin, y aparece escrita la frase *"le temps detruit tout"* ("el tiempo lo destruye todo").

Como ya hemos acotado en otros ejemplos, los usos se repiten, encontraremos en el film *El discurso del Rey* (2010) Reino Unido, dirigida por Tom Hooper, la misma partitura de Beethoven. Incluída de manera extradiegética, en una *acción dramática*, que deviene en *tensión*, dando contexto a la espectativa de todos los oyentes, que desencadena una especie de moraleja, final de la historia contada.

Contextual

Dar particularidades y cualidades, precisiones y huellas, de situaciones, lugares o personalidades, que en detalle la música puede terminar por consolidar.

Poético musical

La música no explica las imágenes. Es parte de una metáfora audiovisual. Propone otras dimensiones de lo real, no formuladas por el discurso verbal. Oskar Fischinger es un artista que ha investigado y ha elaborado productos audiovisuales relacionados con este campo.

Dramática

Actúa sobre el universo de las emociones, ayuda a la ficción narrativa con complicidad y verosimilitud.

5. La música como parte del discurso audiovisual

Modelos aplicables o con qué componer un *cuesheet*

Este compromiso surge desde el comienzo del cine, desde las primeras exposiciones de aquel engendro electromecánico, cuyas narraciones aún carecían de sentido dramático, y de haberlo, pesaban sobre dichos productos la exageración, la ensañada similitud, el gesto, la música y el texto, anunciando, lo evidente y lo obvio.

Surgía como una necesidad, ante la inseguridad de no transmitir lo deseado, la música consolidaba, enfatizaba, definía.

Su convocatoria fue ganándose un lugar no gratuito, grandes compositores de categoría mundial fueron afirmando el camino, dándole método, estructura, función.

Se fue articulando un lenguaje que en este pasado siglo y hasta hoy va transformándose, cambiando, evolucionando con la tecnología, y el constante reciclaje del imaginario de sus propios oyentes, espectadores.

En un momento, en los principios del cine, la música fue descriptiva, a medida que evolucionó el relato fue siendo más *incidental*, pasó por épocas donde reinó el *leit motiv*, como eje de la composición al servicio del film, fue una moda de los años 60/70.

Cambiaron los directores, sus miradas, sus inquietudes, sus conceptos, el cine cambia, las modas, el pensamiento, las necesidades, la tecnología. Los grandes directores dejaron sus huellas, hicieron estilos, irrepetibles, fueron y son escuela, y esto no se detiene.

Todo fue para sumar, y desarrollar una serie de elementos que utilizaremos en función de la imagen, su relación de sentido y causa.

La presencia de la música en el discurso narrativo audiovisual señala y refuerza la triple unidad: de acción, de lugar y de tiempo.

La música como anticipo de la acción, informa, introduce, avisa.

Es el indicio estético más certero de cada tipo de género cinematográfico.

Podemos, de esta manera, deducir que la música de cine o para fines audiovisuales, se concibe como música *programática*, de características aformales, que incursiona en todos los géneros musicales y las más diversas técnicas de orquestación.

Elementos para el discurso musical

Muchos de estos elementos que ahora pasaremos a detallar y definir, fueron concebidos con anterioridad al cine, no olvidemos que el primer suceso audiovisual como tal surge en la ópera, que allí la música fue causa y sentido, allí evoluciono discursivamente, fusionándose, haciendo en función del drama, de la acción, de la tensión, significando, simbolizando, encausando la unidad de sentido.

Leit motiv

Motivo melódico y orquestal que en la repetición, evoca, significa, simboliza, da temporalidad, nombra, contextualiza, asociado a los diferentes tipos de sentido.

Hay tres tipos de *leit motiv*:

a. Objeto.
b. Idea o pensamiento.
c. Personaje.

Objeto

Es el film *La lección de piano* (1993) dirigida por Jane Campion.

La música es original compuesta por Michael Nyman.

Ada Mc Grath es el personaje que interpreta Holly Hunter, es una mujer escocesa, que su padre vendió en matrimonio al señor Alistar Stewart, interpretado por Sam Neil, un acaudalado señor que vive en Nueva Zelanda.

Así Ada es abandonada, por la tripulación del barco, en las playas del nuevo y salvaje continente, junto con su hijita Flora, interpretada por Anna Paquin, y un piano, que embalado en maderas, lo dejan a orillas del mar. Ada ha dejado de hablar hace algunos años, y se hace entender por medio del piano, su hija interpreta el lenguaje de manos, expresivo, que su madre además utiliza.

En la película, el tema al que hago mención, se refiere al piano de la protagonista, Ada, está embalado, dentro de una caja de madera, abandonado en la playa.

> La pianista lo observa con obsesión, es de gran importancia para ella, no es simplemente un objeto, sino que viene a hacer las veces de la propia voz de la protagonista.
> Alistar no quiere entender los pedidos de Ada y entonces le vende el piano a su vecino George Baines, interpretado por Harvey Keitel.
> La trama va a rondar esta relación porque Ada quiere recuperar el piano, se lo propone con todas las consecuencias.

El motivo musical no pierde de referencia la presencia del piano, es claramente su *leit motiv*, es repetido en sucesivas apariciones del objeto. De manera extradiegética, señala su presencia.
Poco después de desarrollado el tema entra en diégesis, ya que ella consigue acceder a él y entonces aparece interpretado el *leit motiv* de objeto que estuvimos oyendo.

Un clásico del western americano, *La diligencia* (1939), dirigida por John Ford.
El compositor musical de este film fue Gerard Carbonara.
La música original, ha sido modelo del género, que evolucionó junto con el cine. Con la actuación de John Wayne, un clásico del género.
El ejemplo es más que obvio, es directo, en este caso sobre el objeto que simboliza, su banda musical va a ser una de las más reconocidas melodías del género.
Es el *leit motiv* de objeto, *La diligencia*, será incluido cada vez que estemos en presencia del poderoso carruaje con tiraje de seis caballos.
La intervención musical suena siempre de la misma manera, a toda orquesta, la melodía ejecutada por instrumentos de viento de metal, las cuerdas simulan al ritmo del galopar de los caballos, como un motor generando dinámica y unidad a la escena, siempre la misma frase.

> La diligencia llega al pueblo, en otra escena cuando sale del pueblo.
> La diligencia sale escoltada por una tropa del ejército.
> La diligencia cruza el desierto y es amenazada por los ataques del jefe indio Gerónimo.
> En todas las acciones, es presentada con la música que apoya su

aparición. Armonía de tipo americana, con escalas pentatónicas, y toda la dinámica al servicio de la *acción narrativa*.
Viajar a través de esos territorios parecía una aventura de vida o muerte, y la diligencia era el móvil que unía los pueblos, comunicaba todo los estados. Este film es un homenaje a los servicios prestados de tan legendario medio de locomoción, cuando el tren lo reemplazó.
El *leit motiv*, tiene una función formante, trata de engrandecer su presencia, mostrarla como un símbolo.

Titanic (1997) es un film de James Cameron, y música original de James Horner.
Los protagonistas de la historia, son Leonardo Di Caprio, en el papel del joven Jack Dawson, y Kate Winslet en el de Rose DeWitt Bukater.
Leit motiv de objeto, el colgante.

Rose es la joven del colgante, es el diamante azul, "Corazón del Océano", ella lo lleva colgado en su cuello, en el boceto hecho a lápiz de abril de 1912, que la retrata desnuda y solo con el diamante, pedido por ella y dibujado por Jack, que era dibujante.
Este diamante es el eje de la narración, ahora el boceto lo tienen unos cazadores de fortuna, Brock Lovett, interpretado por Bill Paxton, quienes piensan ir al fondo del océano a recuperarlo.
Para ello contarán con el testimonio de la ya anciana Rose, quien hará el recuento de la historia a lo largo del film.

Éste es un *leit motiv* que se presentará señalando la presencia de dicho objeto, epicentro de la narración.

Idea o pensamiento

El Pianista (2002) es un film de Roman Polanski.

Es una escena donde el protagonista entra a una casa vacía, en busca de refugio, y en el comedor encuentra un piano.
Se acerca, lo abre, le quita un paño que cubre el teclado, y sin tocar las teclas, de manera superficial, quiere refugiarse, y no quiere ser descubierto, no puede hacer ruido, ejecuta "Grande Polonaise Brillante", op. 22, *Allegro molto*, de Chopin, que resuena solo en su cabeza, el espectador la oye, esta vez, la fuente es el imaginario del protagonista.
Como *leit motiv* se repite, más adelante en una escena con toda la orquesta, cuando la guerra ya había terminado.

> Es diegética esta vez, se lo ve, vestido de gala, es un concierto con orquesta completa, él al frente del piano de cola, como concertista interpretando.

La idea a la que se alude hace referencia a los momentos que vive el protagonista, la instauración del régimen nazi, y más particularmente la superación personal del mismo personaje a las circunstancias de la vida que tuvo que vivir.
Así cierra el director con un cartel y el texto que hace referencia al nombre original del personaje principal "Wladyslaw Szpilman, vivió en Varsovia hasta su muerte a los 88 años".

La sombra de una duda (1943), película dirigida por Alfred Hitchcock.
El compositor de la música original de este film fue Dimitri Tiomkim.
El film tiene sincronizado un tema que funciona como *leit motiv* de idea.
El género del film es de suspenso-psicológico, muy vigente en esos años, y de gran manejo y especialidad por parte del director.

> El motivo musical es un vals, elegido irónicamente, el famoso tema de *La viuda alegre* del compositor Franz Lehar, una melodía sencilla, casi infantil, que queda en el recuerdo de la niña "Charlie", Charlotte Newton que está interpretada por Teresa Wright, una joven que vive en Santa Rosa, California. Este vals, suena en la fiesta donde bailó con su tío Charlie, protagonizado por Joseph Cotten. Le suena todo el tiempo. Primero es presentado en forma orquestal, con una cantante que desarrolla la melodía, con la finalidad de ser incluido en una escena de baile. Luego aparece susurrado, de forma más intimista, como cuando se nos queda pegada una melodía y la recordamos al otro día, esta vez a la noche en su habitación, antes de dormir. Más adelante en una escena en la cocina, está preparando algo, cuando la melodía es murmurada por la voz femenina de su madre. La niña le pide que no la vuelva a tararear, nunca más, el tema la pone nerviosa ante la presión interna, psíquica, que estaba padeciendo, en secreto. Está asociada ahora a la maldita presencia de su sospechado tío.
> El *leit motiv* es de idea y en el principio del film, está ligado a aquello que para la niña fue tan maravilloso, la llegada de su exitoso tío, toda una ilusión, el vestido de baile, la excitación de la fiesta, una

escena de alegría familiar. El tema musical, aparece en relación de similitud, la fuente intradiegética, en un salón de baile.
El vals de *La viuda alegre* es una ironía, ya que al tío Charlie, se lo sospecha de haber matado a una viuda rica. Más tarde, ya cuando está planteada la duda, sobre la inocencia del tío, pasa a ser un contraste, ante el peso de lo que representa en ese momento, la sospecha íntima, que su tío Charlie, es el asesino que buscan, y que definitivamente pasa a ser cierto.
Con lo cual esa inocente música de vals, ahora reproducida solo con el murmurar de una voz, parece resonar íntimamente en su cabeza, deja expuesta la verdadera situación dramática que debe esconder la sobrina, para no denunciarlo ante su madre, quien sufriría de saber que su tan maravilloso y exitoso hermano, es un delincuente.

Ojos bien cerrados –Eyes wide shut– (1999) fue dirigida por Stanley Kubrick.
La música fue compuesta por Jocelyn Pook.
Es un tema ejecutado solamente con un piano, con solo una mano, la derecha, el timbre es el de una tecla tocada firmemente. La melodía es algo enigmática y sencilla, son 26 notas en total que se ejecutan en la frase con 6 primeras notas, se vuelven a repetir y luego con estas mismas hace la frase de 14 notas.
Ése es el tema del *leit motiv* de idea, que va a incluirse de manera reiterada, siempre de la misma forma.

La primera escena que aparece el motivo, es cuando lo llevan al lugar de la ceremonia, le están esperando, todos vestidos con el mismo traje y capa, cubiertos de máscaras originales. Lo rodean...
La otra escena donde Tom Cruise aparece en una camioneta y llega a la entrada de una importante mansión, se detiene ante el majestuoso portal y ve como la cámara exterior de la entrada lo sigue en sus movimientos mientras él se acerca a la reja.
La música del *leit motiv* ocupa la escena, sigue el misterio.
El motivo suena, sigiloso, como una sugerencia que no define, la idea está bordada por el misterio. El *leit motiv*, sigue igual no cambia, las mismas notas, sugiriendo misterio.
El protagonista entra a un Pub, lee el diario, la noticia dice: "ex reina de la belleza, sufre sobredosis de drogas en el hotel".
Primer plano de la cámara sobre su cara, se acerca muy lentamente, a ritmo del *leit motiv* de idea, lee, piensa, está deduciendo la

información, la música es sugerente y exacerba el misterio, pero la trama se va decantando.

Ensayo de un crimen (1955) es un film de Luis Buñuel, música original de Jorge Pérez. También llamada *La vida criminal de Archibaldo de la Cruz*.

Archibaldo interpretado por Ernesto Alonso, de niño cree que una cajita musical puede realizar todos sus deseos. Desea la muerte de su institutriz y entonces una bala perdida la asesina.
Pasados los años Archibaldo encuentra la cajita musical en un anticuario. Desde entonces ve como esos deseos más íntimos se van cumpliendo, cree en su poder. Tras desear la muerte de alguien, se cumple.
Cargado de culpa cree en su poder como asesino y se entrega a la justicia.
Ante el juez se irá desarrollando la historia de su vida, entre realidad y fantasía, mezclando lo que le sucedió, con cosas que le hubiera gustado que le pasaran.
Todo alrededor, del motivo de su cajita musical.
Es un *leit motiv* de idea, repetirá la melodía, anunciando el trastorno psíquico, del protagonista.
La escena en la que se hace presente el motivo, surge cuando el protagonista, está en el baño frente al espejo, se corta afeitándose y moja su dedo en sangre, allí tiene imágenes de sus víctimas, mujeres cubiertas de sangre.
Es un motivo de varias notas desafinadas, que surge de la música que emite una caja musical.
El protagonista en algún momento la pone a andar, tiene en la tapa, una bailarina que gira al son del motivo.

De pronto la música de la caja se distorsiona en la percepción del protagonista, entra en un estado de confusión, se genera un *tiempo psicológico*.
Cada vez que aparece, el ruido distorsionado de la caja musical, representa sonoramente la transformación del personaje frente a ciertas situaciones.

Una historia sencilla (1999) un film de David Lynch, música original de Angelo Badalamenti.

Es un *leit motiv* de idea, en este caso es el viaje, motivo principal del protagonista de este film.
El tema es de estilo country, música sureña de Estados Unidos, suena una guitarra de base y luego un violín emprende con la melodía.
El protagonista se llama Alvin, interpretado por Richard Farnsworth, en el papel de un viejo granjero, tiene 73 años, y se propone realizar un viaje de muchos kilómetros, a visitar a Lyle.
Irá a 10 km por hora, en un minitractor-podadora y arrastrará un carromato trasero con sus enceres.

> Toda una aventura, es un hombre muy mayor y a veces se ayuda con bastones, para caminar. Está empecinado y lo va hacer, a pesar de las recomendaciones de su hija.
> Al salir de su pueblo, sus conocidos y amigos se sorprenden viéndolo echarse a la ruta, emprender el viaje en ese tractor-podadora, tratan de pararlo, se burlan, otros se alarman por el viejo. "¡Alvin, ¿qué crees que haces? Te sacarán de la ruta con esa podadora!"
> Y Alvin va a la ruta, ya está en ella, las imágenes de las líneas divisorias amarillas indican las dos direcciones del camino, el cielo abierto, las granjas, las cosechadoras, plantaciones de maíz, ya está en viaje.
> Suena el *leit motiv* en primer plano sonoro, en toda la *acción narrativa* y en similitud.
> Alvin, rompe su podadora, y se va a una agencia de John Deere, quienes ante la propuesta del anciano, se conmueven y le proporcionan una nueva.
> Alvin está de nuevo en la ruta. Suena el *leit motiv* de idea.

Las imágenes panorámicas de los sembrados, el sol completo e nivel del horizonte, cielos azules y la música hacen un contexto ideal a la *acción narrativa*, le aporta un *tiempo particular* al relato del viaje y un soporte simbólico al objetivo que cumplirá.

Drácula (1992), es una versión del director Francis Ford Coppola.
La música original fue compuesta por Wojciech Kilar.
En el comienzo del film, ya se presenta el *leit motiv* de idea, referido a la relación entre Drácula, interpretado por Gary Oldman, enamorado de su esposa Elizabeth, interpretado por Winnona Ryder.
Es un tema orquestal, oscuro, cargado de graves, y de una tendencia a la Escuela rusa. La música con esa carga va a dar referencia, y evocar el triste destino de ese amor no consumado.

Comienza con el motivo musical y una voz en *off*, que nos introduce en la historia, desde los principios en 1462, la caída de Constantinopla, los turcos musulmanes que entran en Europa, amenazando a todos los cristianos. Invaden Rumania y, desde Transilvania surge el Caballero Drácula. Sale a enfrentar a los turcos. Pero lo más importante que transcurrirá en la escena es que dejará a su esposa, perdiéndola para siempre, no la volverá a ver nunca más, motivo por el cual Drácula pactará ser inmortal y para siempre buscará aquel amor, a través del tiempo.

Nos presentó de cuerpo y cara al personaje, y su triste destino, con el motivo en primer plano sonoro, su mujer que estira los brazos y llora, es la inevitable separación de dos seres que se aman, Drácula debe cumplir con su deber dentro de la Legión, ir a la difícil lucha de donde se pensaba que no tendría oportunidad de volver con vida. No será así, volverá triunfante, pero habrá perdido injustamente a su mujer, dolor del que nunca se repondrá.

La música del *motiv* incluida será nuevamente sincronizada, en la escena que tiene prisionero al personaje que interpreta Keanu Reeves, quien grita ante el horror de ver quién es Drácula, que da a comer un bebé humano a sus amadas vampiros y dice que él "también puede amar, y amaré otra vez". Hace referencia a aquel amor con Elizabeth.

Otra escena es cuando en la actualidad del film, comienzos del siglo XX, por fin vuelve a encontrar aquel gran amor, una réplica de carne y hueso de Elizabeth, ahora se llama Mina Murray la misma cara, el mismo cuerpo. Drácula se ha convertido en un príncipe y luce anteojos y galera, como un señor de la época.

Drácula encuentra a Mina, para él su Elizabeth, la tiene cerca y la acosa a un costado, en la sala de proyección de un cinematógrafo, la esperó siglos, entregó su alma a la oscuridad, él la ama, lo hizo por volver a tener la oportunidad de encontrarla.

Suena el *leit motiv* de idea, en primer plano sonoro, la *acción dramática* toma color de *tensión*, cuando la música, siempre la misma frase musical, en similitud con la acción de Drácula que, cara a cara le murmura palabras en su idioma, ella confundida cree recordarlo, le pregunta de dónde, trata de morderla pero...

Sin Reserva (1997), es un film de Eduardo Spagnuolo, en el cual he realizado la banda de música original y los efectos sonoros.

> Una fotógrafa, interpretada por Marina Skell y un yuppie pesimista, el actor Jean Pierre Noher, se unen a un grupo de militantes ecológicos para impedir que inversores ocupen la Reserva Ecológica de la Costanera Sur con la intención de instalar allí un country.
> El yuppie es ejecutivo de la empresa y se enamora de la fotógrafa proteccionista, lo que cambiará el desarrollo de los hechos.
> La trama de este film está fundamentada en la creencia y el abanderamiento de los ideales, la lucha por el medio ambiente, las ideas de los jóvenes contra los intereses capitalistas de edificar en una Reserva ecológica, y para ello planean incendiar los terrenos y así darles una finalidad de urbanización.

Para este film compuse un *leit motiv* de idea, y el motivo es un tipo de marcha motivante, a modo de una canción de lucha. Se irá desarrollando de manera creciente, desde una simple melodía, con incipientes violines, que se van a sincronizar cuando aparecen los primeros indicios de manifestación de estos ideales, mediante los personajes de la historia.
El clima de la narración, irá *in* crescendo, hasta la total orquestación y desarrollo de la melodía, incluidas en las multitudinarias manifestaciones de público del final del film, aportando una función formante, emotiva, batalladora y triunfalista, cargando de sentido y reforzando la motivación de la lucha por los ideales.

El discurso del Rey (2010), dirigida por Tom Hooper y la música original del film es del compositor francés, Alexandre Desplat.
La película cuenta con un *leit motiv* de idea, es música original, que el compositor incluirá a lo largo del film. El tema se va a titular en la hoja de sincronizaciones como "The King's speech" y tendrá una duración de 3' con 54".
La composición es de características impresionista, interpretada al piano, con el acompañamiento de un grupo de cuerdas.
La idea es acompañar el desarrollo de la *acción narrativa* y marcar las situaciones que afronta el monarca, con la compañía de su señora esposa, tratando de encarar y de afrontar en diferentes momentos, el intento por curar la tartamudez de "Bertie" (apodo familiar del Rey), quien comienza un tratamiento con Lionel Logue, interpretado por el actor Goffrey Rush, un australiano, especialista en la cura de los trastornos del habla.

Personaje

Laura (1944), dirigida por Otto Preminger.

En un principio Preminger tenía la idea de adquirir los derechos para sincronizar un tema de jazz, muy conocido, "Summertime" de la ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin. No los consiguió ni tampoco los del tema "Sophisticated Lady" cuyo autor era el prestigioso Duke Ellington.

Alfred Newman que por esos tiempos era el director musical de la compañía Cinematográfica Fox, no quiere hacer la música de la película, Herrmann no confía en el producto final de Preminger y se niega.

Entonces Alfred Newman en su función de director musical le pide a Otto que le de tiempo un fin de semana a Raksin, para componer un tema musical en esa tesitura jazzística.

El músico cuenta que se inspiró en una carta de su mujer que había encontrado sobre el piano, en la que le pedía el divorcio y que él la había guardado en su bolsillo mientras trabajaba en la idea de componer el tema para este film.

En medio de su labor abrió la correspondencia, que derivó en la motivación de su composición. Un motivo, de amor, pasional y triste, que surgió de la realidad del compositor.

Aquel *leit motiv* que fue pensado como la intervención de una inclusión musical, fue al final un tema original compuesto para el film.

Raksin compuso el tema y Johnny Mercer la letra, de lo que sería en el futuro un auténtico estándar del jazz.

Dicho motivo trabaja como *leit motiv* de personaje, evoca la presencia de Laura Hunt, que está interpretado por la actriz Gene Tierney, y va a intervenir en sucesivas apariciones o citas de la protagonista.

Hoy podemos decir que es un tema del recuerdo, un clásico de la música para cine y luego del jazz.

En la película *El Pianista* (2002), de Roman Polanski, encontraremos otra inclusión de Chopin, es el "Nocturno en Do menor Posthmous". Funcionará como *leit motiv* de personaje, el pianista.

> De esta manera presentan al personaje principal, un pianista que trabaja en una radio interpretando partituras de Chopin. La inclusión es diegética.
>
> También nos muestran imágenes del exterior, Varsovia 1939, documentales de la época.
>
> El personaje es joven, está bien vestido, y toca en el estudio, del otro

> lado de esa sala están los controles de la radio con el operador, cuando de pronto surge un bombardeo y la escena se transforma en la destrucción de dicho lugar, todos huyen tratando de salvar sus vidas.
> Se vuelve a repetir el mismo tema, hacia el final del film.
> Pasó la guerra, el pianista está nuevamente interpretando el piano en un estudio de radio, la misma partitura de Chopin, en la escena vuelve a aparecer su antiguo amigo y compañero de trabajo, que sonríe, y detrás de la sala de controles, festeja con gran alegría el volverlo a ver, como antes, ya todo pasó y el protagonista también está feliz con el encuentro.

El tema evoca al personaje principal, *El pianista*, en dos momentos de su vida, similares pero separados por tanto tiempo, el vuelve a ser *El Pianista* que nos presentaron al comienzo del fin.

Indiana Jones. En busca del arca perdida –Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark– (1981) un film de Steven Spielberg con música original de John Williams.
Este tipo de género de aventuras, donde el personaje es un ídolo, un héroe, cuentan de manera ineludible con un *leit motiv* de personaje.
Este *motiv* aparece cuando el protagonista, Indiana, interpretado por Harrison Ford, realiza una acción significativa de su caracterización, con la intención de remarcar lo heroico de las acciones.
El estilo del motivo, es bien romántico, suenan instrumentos de metal, timbales en la acción. El motivo siempre es la misma frase musical.

> El personaje corre por la selva, se tira en lianas, para cruzar un río, lo persiguen los indios, con jabalinas y le tiran dardos envenenados, él está en el agua, llega el hidroavión y se cuelga de él.
> El avión no espera, se queda colgado, y con el avión en vuelo se sube a la cabina, escapa de las flechas, en gran acción, el *motiv* se oye a pleno.
> Nuestro héroe, ahora subido a un caballo, trata de interceptar una tropa de nazis, que llegan en camiones.
> Indiana es incansable, es avistado por los americanos, en la superficie de una nave alemana, lo victorean, el *leit motiv* de personaje, engrandece su figura.
> Es utilizado para puntualizar y simbolizar las características épicas del accionar del protagonista.

Una historia sencilla (1999) es un film de David Lynch con música de Angelo Badalamenti.
Hemos citado un *leit motiv* de idea, que se corresponde con la historia que quiere emprender el padre y motivo de la historia de este film.
Ahora le toca al *leit motiv* de personaje, que evoca a Rose, interpretada por Sissy Spacek, en el papel de la hija del protagonista Alvin.
Es un motivo interpretado con dos guitarras, dentro del estilo country.
Tiene unidad con la línea musical ya esbozada en el *leit motiv* de idea.
El motivo es romántico, dulce y melancólico.

> Está ligado a la caracterización del personaje, Rose, sufrió momentos muy duros, con su hijo. Es una chica de pueblo, con el pasar del tiempo y sus desilusiones, se quedó en casa y cuida ahora de su padre Alvin.
> Es de noche, ella está junto a la ventana de su casa, suena el *leit motiv*, ella imagina cosas, ve una pelota que rueda en la calle, una manga de riego en el jardín que tira agua y un niño que va y la recoge, todo desaparece como en un sueño.
> Entra en la escena su padre diciendo que tiene que ver a Lyle y que entonces se tiene que ir de la casa y emprender un largo viaje para hacerlo, ella trata de desdecirlo.
> Más adelante Alvin ya en camino, está en una escena con una jovencita que encuentra en el viaje, es de noche y a la luz del fuego le cuenta la historia de Rose.
> Que perdió su segundo hijo en un incendio y que el Estado la declaró incompetente para criar a sus hijos y se los quitaron. Desde entonces no hay día que ella no piense en sus hijos.
> Entonces entra el *leit motiv*, y en la imagen la cara de Rose, de noche reflejada en la ventana de su casa, llorando, como todas las noches imaginando a su hijo recoger la pelota al jugar, como una escena que se le repite a ella.

Es un triste *leit motiv* de personaje.

El cartero –Il Postino– (1994) es un film de Michael Radford, la música original es de Luis Enríquez Bacalov.
La película tiene un *leit motiv* de personaje, que evoca la figura del protagonista Mario Ruoppolo, el cartero, interpretado por Mássimo Troisi.
El tema se incluye cada vez que el personaje sale a cumplir la función de cartero.

Con un bolso, una gorra de Postino y una bicicleta sale a repartir el correo. No hay muchos que reciban cartas.
Entonces llega Neruda al pueblo, interpretado por Philippe Noiret y allí comienza el movimiento de entregar la correspondencia.
Il Postino es un *leit motiv* del tipo de música del Neorrealismo italiano. Un tema amable, que hace un buen contexto a las imágenes de Mario, cuando va montado en su bicicleta por el pueblo y luego rumbo a la casa de campo, cerca del mar, donde Neruda vive con Beatrice Russo, interpretada por Maria Grazia Cucinotta.

Tema preponderante

Es un motivo musical, una frase melódica y orquestal, que va a representar a un personaje, una situación, una idea, pero a diferencia del *leit motiv*, esta composición puede ir variando su sentido melódico en relación a la incidencia del relato, influenciando el tema con distintas tendencias, más triste, enigmático, en suspenso, victorioso, cambiando de matices al servicio de la descripción, se varían timbres, instrumentos, y sentido dramático.

Por lo tanto el desarrollo de este motivo musical se puede apreciar interviniendo tanto en *acciones narrativas*, *dramáticas* o de *tensión*, en pos de un seguimiento planteado en la narración.

Puede que haya varios *temas preponderantes*, que se desarrollen en un mismo film, según lo requieran las circunstancias.

Fargo (1996) es un film de Joel y Ethan Coen, música original de Carter Burwell, quien compuso un *tema preponderante* de idea, que presenta ya desde el comienzo con los títulos.
El motivo musical comienza con la primera imagen, dando unidad al encadenamiento de las mismas, y un contexto musical, triste, melancólico, que se irá engrandeciendo con una aplicada orquestación que en primer plano sonoro, nos llevará dentro del film, al comienzo de la historia, lo desarrollará y cerrará el film con dicho tema.
Sus intervenciones estarán tanto en *acciones narrativas*, como dramáticas, funcionará a modo de termómetro emocional dentro del relato, con variaciones de tipo instrumental y rítmico.
Dicha composición está basada en una canción popular noruega "Den Bortkomne Sauen".

En el film *El Pianista* (2002) de Polanski, la música original fue compuesta por el músico Wojciech Kilar.

Hizo un seguimiento de las situaciones narrativas y dramáticas, que van describiendo las circunstancias de los judíos durante la guerra. Distintas situaciones, que irán desarrollando el *tema preponderante*. Dicho tema se puede encontrar a lo largo de toda la película, puntualizando en similitud, diferentes circunstancias narrativas o dramáticas, y generando con el motivo musical, unidad de sentido dramático y coherencia estética, que acostumbra a aportar la utilización de música original a lo largo del film.

> La música del *tema preponderante* aparece en la escena, están dentro del gueto, un hombre mayor se cae muerto en plena calle de barro, la gente que no se inmuta, su hijo pequeño que trata de sacudirlo. ¡Papá, papá!
> El pianista está en una feria donde los judíos intentan vender sus objetos, carga una caja con su amigo, quien le cuenta de la venta de algunos ejemplares, de Dostoievsky, "El tonto..."
> El tema vuelve a ser incluido y esta vez se desarrolla un poco más, es un galpón donde se depositan las valijas de los prisioneros judíos, que creyendo salir de viaje van a los campos de concentración, allí quedan depositadas todas sus pertenencias, lo dramático que impresiona son los cientos de miles de valijas acumuladas, los nazis controlan, las mujeres vacían sus pertenencias.
> El pianista que regresa a la casa y en la calle, en la puerta están tirados los cuerpos muertos de varios chicos adolescentes que solían jugar en el barrio, se detiene, se conmueve, entra en la casa, está todo destrozado, no hay nadie, se sienta en una cama y llora, la guerra está en pleno auge.
> El *tema preponderante* se vuelve a incluir y esta vez expuesto ante la imagen del protagonista en medio de la ciudad absolutamente derruida, no hay edificio en pie, la fotografía es espeluznante. El personaje, se lo ve mucho más barbudo y escuálido, busca por los restos de las casas algún alimento, está hambriento, revisa los cajones de un aparador, no hay que comer, no hay donde estar. Silencio y destrucción.

El tema por su finalidad denota cierta tendencia a la música de Medio Oriente, el clima es de pesadumbre, tristeza, está ejecutado con un instrumento de viento de madera, un clarinete, repite la melodía, una y otra vez.

La música original del film *El ciudadano Kane –Citizen Kane–* (1941) de Orson Wells, fue compuesta por Bernard Herrmann.
Desde el inicio, con las primeras imágenes, ya se esboza el *tema preponderante* que regirá de principio a fin en la película.
El motivo se va a ir desarrollando, mediante intervenciones en *acciones narrativas, dramáticas* y de *tensión.*
En esta primera escena, aparece el motivo de forma cauta, sigue al tempo con que describe la cámara imágenes de la mansión, nos introduce en el lugar de la película, mostrándonos las posesiones materiales.
Es una *acción narrativa,* y el tema cumple una función encadenante, en similitud con la dinámica del relato de las imágenes, generando unidad narrativa, y por el tipo de género utilizado para la película de característica romántico, genera carga de sentido dramático, hace de función formante, aportando clima a la *acción narrativa.*

> El tema está relacionado con Charles Foster Kane, el protagonista del film y su imperio.
> Jerediah Leland, interpretado por Joseph Cotten, es el socio de Kane, y transcurre una escena donde discuten por última vez, y termina marcando el alejamiento entre ambos.
> La música aparece de manera extradiegética en la *acción dramática,* el tema mantiene el motivo y se hace más definido en la intención, está en relación de similitud, aporta dramatismo.
> Es la escena final de la película y el *tema preponderante* se sostiene en la idea de aquella primera escena, donde se muestran las posesiones materiales, pero esta vez de una manera diferente.
> Ya con el protagonista muerto y el misterio de Rosebud, aparentemente sin resolver. Hasta que se muestran las imágenes de cómo queman las posesiones sin gran valor y se ve el trineo, con la inscripción de Rosebud, de la infancia de Kane, su gran posesión, quemándose.

El tema se desarrolla, aporta una carga dramática importante, reforzando la imagen, y aumentando tensión en el desenlace, define el film.

Blanc (1994) es un film de Krzysztof Kieslowski, con música original de Zbigniew Preisner. Es la segunda película de la trilogía de colores, *Blue, Blanc, Rouge.*
Es un *tema preponderante* de idea, relacionado con la pareja.

En la primera aparición, el tema tiene una función narrativa, encadenar el relato de las imágenes, nos muestra un momento de la intimidad de la pareja en crisis.

> Luego vuelve a incluirse con las imágenes de la mujer en vestido de novia saliendo de la iglesia el día del casamiento de la pareja, allí el tema en su función formante enfatiza lo dramático.
> Como buen *tema preponderante* va a intervenir en una situación de tensión. La mujer llora en el falso entierro de su ex esposo, demostrándole así que aún lo ama.

En todos los casos la intervención del *tema preponderante* se hace en forma extradiegética y tiene función formante y simbólica, en su progresión, añade sentimiento, emoción, refuerza la imagen, y simboliza la relación de amor de esta pareja.

Batman Begins (2005) es un film de Chris Nolan, la música original está firmada por Hans Zimmer y James Newton Howard.
El *tema preponderante* está relacionado a una idea, que a medida que se vaya consolidando, la música irá definiendo su motivo, desplegando el sentido de su aplicación.
La música refuerza el simbolismo entre la idea del miedo del protagonista y la imagen de los murciélagos. La idea representada por el motivo musical es la del trauma que el protagonista debe vencer para poder lograr sus objetivos.

> La escena del principio cuando es niño, Bruce Wayne, se cae dentro de una cueva de murciélagos, entonces aparece por primera vez el tema. Luego el personaje más adulto, pero todavía no se transformó en *Batman Begins*, es solo Bruce, interpretado por Christian Bale, entra a la misma cueva y sucede su ritual de bautismo con los murciélagos, allí la música despliega más dinámica y más firme la definición de la armonía.
> En un tercer momento escuchamos el *tema preponderante*, ya con cierta variación de la melodía, completando la frase y más instrumentada, es más victoriosa, el protagonista logra vencer su miedo, transformado en Batman, encarnando el murciélago de la cueva.

Taxi Driver (1976) es un film de Martin Scorsese, un *thriller* psicológico.

La música original es de Bernard Herrmann, será su último trabajo.
La película abre con un *tema preponderante* que seguirá a lo largo de ella.

> El tema es lento, sigue la mirada de Travis, es un tema de jazz, con una melodía a cargo de un saxofón, esta melodía, ha quedado en el recuerdo del público en general.
> En primera instancia cuando nos presenta al personaje de Travis Bikle, interpretado por Robert De Niro, el contexto en el que vive y se desenvuelve.
> La *acción* es *narrativa* y la música tiene una función encadenante, que está en relación de similitud con lo narrado y guarda un vínculo empático con lo visual y es extradiegético.
> El mismo *tema preponderante*, en este caso se desempeña en función formante, ya que el momento en que Iris es arrancada del taxi de Travis funcionará como disparador para toda la acción subsiguiente.
> Al mismo tiempo la música se posiciona en similitud con el clima y el desarrollo de la escena, la relación es de anempatía, ya que no coincide la ferocidad del accionar del proxeneta con la calma del estilo de la música.

Al final, el *tema preponderante* de la película, cambia su estilo, sale de ese clima ensoñado y se transforma en un motivo más rígido, marcado rítmicamente, persiste la melodía y la armonía es más oscura, con tensión, del neoclásico más oscuro, representa la situación de desolación y autodestrucción a la que llegaron los personajes.
Por eso la tristeza inquietante que evoca el tema musical, está en similitud con lo que se está contando, la relación con lo visual es empática.
La función es encadenante, ya que genera contexto, busca establecer unidad de sentido que vaya dando un cierre al film, y una vez más el tema es extradiegético.

Brazil (1985) de Terry Gilliam y la música original de Michael Kamen.

> La película se centra en Sam Lowry, interpretado por Jonathan Pryce, es un joven tratando de encontrar una mujer que aparece en sus sueños mientras está trabajando en una labor que entumece su mente y viviendo de manera sencilla en un pequeño apartamento.

Este film tiene como *tema preponderante*, a la canción popular del año 1939, cuyo autor es Ary Barroso, se lo llamó en un principio "Aquarela do Brasil" con el tiempo se lo siguió llamando "Brasil".
El tema se va a ir incluyendo en diversas situaciones. El motivo será siempre el de la canción, una canción del recuerdo, un tema preexistente, será instrumentado de diversas maneras, y a veces con modificaciones en la dinámica del tema, más lento, más festivo, alguna versión del tipo impresionista, más onírica, en otra aparición más similar a la versión original, pero siempre es la misma canción, que funciona de manera simbólica, hilvanando el sentido de la historia del film.

La ciudad de los niños perdidos (1995) el film de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro.
Jeunet es también el director de *Delicatessen* (1991) y *Amelie* (2001).
La música es de Angelo Badalamenti, se presenta un *tema preponderante* que se desarrolla a lo largo del film.
Es un motivo, a tono con el tema de la historia y su estética, tan particular, en tiempo de vals, suena con el timbre de un organillo, como si fuera la música de un carrusel, infantil, pero con armonizaciones de sonoridades más oscuras, tenebrosas.

> El malvado Krank, interpretado por Daniel Emilfork, ha perdido la facultad de soñar y envejece a todo momento. Por ello rapta niños de la ciudad para robarles los sueños.
> El *tema preponderante* ya había sido presentado en escenas anteriores.
> Esta escena es la de Ron Perlman, en el personaje de One, abofetea a Miente, una niña de 9 años, interpretada por Judith Vittet.
> Es una de las tantas crueles escenas del relato, One es un hombre grandote y rudo, que en la acción le pega con la mano en la cara, con toda violencia.
> En las imágenes de la escena, detrás de One hay dos mujeres vestidas de negro, son Odile y Geneviev que simulan estar tocando un organillo, la fuente del motivo musical que oímos, aunque la música se oye claramente que es de origen extradiegético, no se condice con el instrumento que vemos.

La escena es cruel y el motivo se presenta en contraste, si no fuera por las mediaciones que tiene dicho motivo con armonías que opinan sobre lo que sucede de manera *incidental*, por lo tanto buscan la similitud de lo que está sucediendo en la escena.

El *tema preponderante*, funcionará en distintas *acciones narrativas* y *dramáticas*.

Inclusión

Es la sincronización de la imagen con un tema preexistente, una música no compuesta para el film.

Todo tipo de género musical, de cualquier época, por modas, por religiones, países, estilo, podrá ser elegido para ser incluido en un film.

El mayor conocimiento que tengamos de la cultura musical, nos posibilitará una fuente de criterio en el momento de saber qué elegir musicalmente, con la finalidad que se intenta conseguir, los compositores, las obras, la situación que rodea la contemporaneidad de esa corriente musical, todo influye.

Una canción del recuerdo, es el tipo de música que motiva el imaginario del espectador, la composición, la melodía, un tema universalmente conocido, que de manera particular evoca, es parte del saber y sentir popular que entonces establece una referencia por lo que representa.

La ciudad de los niños perdidos (1995) un film de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro, la música original es de Angelo Badalamenti.

> Es una escena en una habitación con varios niños en las cunas, de entre 1 y 2 años.
> Están con dos hombres disfrazados de Papá Noel, el motivo musical que se oye es navideño, un clásico motivo, una música preexistente.
> En este caso la música es incluida diegéticamente en el film, a través de un reproductor de discos y cantada por uno de los personajes en tiempo real del film. La música genera un contexto de fiesta navideña, que luego queda en relación de contraste con lo que sucede en el relato.
> Los niños sienten miedo, el que canta vestido de Papá Noel, es un malvado, es sádico y asusta a los niños.
> Son varios niños y lloran a los gritos, están aterrados, la música está funcionando en contraste con lo que vemos.
> Dominique Pinon que tiene su Clon en el film, participa de la escena, promoviendo el griterío.

Terciopelo azul –Blue Velvet– (1986), es un film de David Lynch, la música original es de Angelo Badalamenti.
Ésta es una inclusión de un tema del recuerdo, su autor original es Bobby Vinton, su canción "Blue Velvet", va a ser el motivo musical del film.

> El tema es incluido de forma diegética, hay una secuencia en la que Isabella Rossellini, quien personifica a la atormentada Dorothy Vallens, interpreta en un club, dicha canción que le da título al film y que la hiciera famosa Bobby Vinton.

David Lynch no estaba nada contento con la ejecución vocal de Rossellini. El productor del film Fred Caruso le pide a Badalamenti, que trabaje con la actriz, en pleno rodaje, y así fue que lo hizo con un piano que había en el hotel, donde estaban alojados, durante la filmación. Al día siguiente se grabó de manera definitiva la versión que sería sincronizada en el film.
Dentro de *Terciopelo azul* se puede encontrar otra inclusión. También se presenta de manera diegética y en similitud haciendo contexto en una escena de amor.
El tema se llama "Misteries of Love", los autores serán el mismo David Lynch en la letra con la música de Angelo Badalamenti.

> La escena es cuando Laura Dern, interpretada por Sandy Williams y Jeffrey Beaumont, por Kyle MacLachlan, están en un baile, se disponen a abrazarse y entonces se besan apasionadamente, mientras bailan esa lenta canción de amor.
> El tema está interpretado por Julee Cruise, con quien este director tendrá otras colaboraciones artísticas.

El camino de los sueños –Mulholland Drive– (2001) de David Lynch, con música original de Angelo Badalamenti, contiene una inclusión, que se presenta de manera diegética, vemos a la cantante interpretarla. Con lo cual podríamos decir que es una *acción narrativa*, pero todo se irá transformando.

> El tema se llama "Llorando" originalmente será interpretado por Rebeka del Rio, sin ningún tipo de instrumentación, una buena reverberancia en la voz, permite generar un espacio más imponente ante la silenciosa presencia del conmovido público.

> El tema cumple una función formante, es intenso, emotivo, y está interpretado de una manera que la canción aporta información más allá del espectáculo que está presenciando.
> La voz de la cantante, resuena en el escenario, posee una profunda reverberación y su timbre es penetrante. Vemos la evolución dramática de los personajes en conjunto con la evolución del canto.

Esto genera un *tiempo particular*, que traspasa la simple *acción narrativa* para dar paso al desarrollo dramático.

El discurso del Rey (2010) de Tom Hooper. La música original, de Alexandre Desplat, dentro de la banda sonora ocupa 32 minutos. Contiene un *leit motiv* de idea, música descriptiva y algunas más sugerentes, de carácter formante, que van a dar contexto a las situaciones que los protagonistas irán desarrollando.
La música no sorprende, está siempre en relación de similitud con lo que sucede.
Para los momentos más trascendentales se recurrió a la inclusión de música clásica, aportando un carácter ceremonioso y de representación simbólica cortesana, una marcha solemne, que aporta contexto al desarrollo de las escenas.
Son tres temas, dos del maestro Beethoven, la "Sinfonía Nº 7 en La menor 2do. Movimiento" para la escena que "Bertie" lee el discurso como Rey. Más adelante, el "Concierto para piano Nº 5 Emperador 2do. Movimiento" sobre el epílogo del film.
La tercera inclusión es de "Las Bodas de Fígaro" que es una Ópera bufa (drama irónico) en cuatro actos, compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart sobre un libreto de Lorenzo da Ponte. Amadeus la dirige en el estreno, en Viena el 1 de mayo de 1786.
Este tema clásico va a ser incluído en las escenas donde Logue aplica su terapia en el protagonista, durante la película.
Es el corte 14 titulado "The Logue Method", dentro del CD que contiene la banda de sonido original del film y su inscripción legal en la planilla de Sincronizaciones musicales.

Incidental

Es música original compuesta para el film, adaptada al relato y su incidencia. Puede ser de todo tipo de género musical y colocarse en cualquier relación que la imagen requiera o el realizador requiera para su narración y definido punto de vista.

Es la parte de la composición original de la música del film, de manera extradiegética, sigue las alternativas que se producen en la *acción dramática*, consolidando, completando, aportando, al sentido dramático de la escena, a los personajes, y a la particular manera de contarla por parte del director.

La música *incidental*, es parte integrante de la banda musical, es decir que va a pertenecer a un determinado tipo de orquestación, colorido instrumental, tonalidad de la composición, a un motivo melódico tonal o atonal, muy cerca de las líneas melódicas ya expuestas mediante el *tema preponderante*, como motivo central.

La música *incidental* sigue la acción misma, en constante similitud, sugiriendo una intensidad emocional, una carga de sentido dramático, es de función formante, opina, gesticula, condena, sugiere, intensifica, propone o define, aporta dinámica en escenas de acción, y está en constante relación con la atención del espectador.

No transmite información acerca de quién hace el acto, para ello tenemos los *temas preponderantes* o los *motiv* de personaje, que se focalizan más en relación a quién es ese personaje para la historia.

La música *incidental*, sigue el acto, la acción que nos muestra la imagen y sus consecuencias, calificando, otorgando valores dramáticos para sostener la acción, con determinadas características en relación al punto de vista del director como información al espectador, y que será desarrollado mediante la narración de la historia.

Fondo musical

Siendo una inclusión o música original, acompaña la narración, sin lectura en la incidencia, es de carácter referencial, estético o temporal.

Al ser una música que interviene en la diégesis, sucede en *tiempo real*, es parte de la narración, es factible que permanezca estable, aún cambiando la circunstancia de la escena, como fondo musical, sin percatarse del drama.

Suele ser incluida de manera que esté en relación de similitud, es el ambiente relacionado con el lugar, con la *acción narrativa*, su función es completar la información del contexto en el que se desarrolla la *acción narrativa.*

Como es parte de la composición de la escena, puede suceder de pronto, por circunstancias de la historia, de llegar a quedar en relación de contraste con la escena que ha cambiado en ese momento, hacia una *acción dramática.*

El fondo musical, no es una simple cobertura sonora referencial, aplicable a la *acción narrativa*, generadora de contexto, también es un elemento que en relación de contraste, da lugar a ocupar dimensiones de *tiempo particular*, dejando al relato de la imagen, todo el sentido dramático de la escena.

La oyen los actores, interactúan con ella.

El ciudadano Kane –Citizen Kane– (1941) es un film de Orson Wells.
En este film se sucede una serie de aplicaciones de música de fondo.

> La escena es una gran mesa con todos hombres, están por realizar una fiesta, y el clima es de gran bullicio. Kane es joven, está en plena efervescencia, y se presenta como el auspiciante del evento, dirige unas palabras a los dos agasajados, quienes, detrás de ellos tienen cada uno una caricatura de sus bustos hecha en hielo.
> Kane, pone los dedos en su boca y chifla llamando a una delegación de bailarinas, vestidas de cabaret, con músicos en directo. Bailan, y Kane baila con ellas, intenta besar a una bailarina, es una escena de puro divertimento, solo para hombres.

La música casi circense, diegética, es el fondo musical necesario para ambientar esa *acción narrativa*.
Otra escena con fondo musical, diegética, se produce más adelante en la historia del film, con la circunstancia que habíamos citado anteriormente, esta música de fondo, que en un principio se sincroniza en relación de similitud con la *acción narrativa*, por el desarrollo de la historia, pasará por una *acción dramática* y se transformará en una situación de *tensión*, dejando a la inclusión musical en relación de contraste.

> Kane, ya mucho mayor, y su mujer llegan en un coche, están sentados atrás.
> Los acompañan muchos coches en caravana, y van a la fiesta, que se va a realizar en la mansión de Kane. Aparece la cara de un músico de color, cantando blues, la típica orquesta de swing.
> La música es diegética, en relación de similitud. Están animando, la gente baila, nos introduce en la descripción de la majestuosa casa, un gran cordero puesto a las brasas, y toda la puesta en escena de una gran fiesta. Hasta aquí una *acción narrativa*.

Mientras se produce una *acción dramática*, en el interior de la mansión, donde se encuentran Kane y su esposa, discutiendo a viva vos, ella grita. El sonido de la orquesta del baile, traspasa la escena y se sigue escuchando como fondo musical, junto con el sonido de voces femeninas, riendo excitadas, gritos de diversión.
La escena de la discusión toma color, hasta que ella, levanta la voz y casi gritando ofende a Kane, quien se levanta y la abofetea.
La *tensión* encuentra su forma, se produce el silencio, en medio de ese silencio y el cruce de miradas de odio entre ellos dos, la cámara vuelve a imágenes del exterior, mostrando la fiesta, para volver al silencio tensionado de la escena entre ellos dos.

La música de la fiesta, aporta un *tiempo particular*, en contraste con la escena de la discusión de la pareja, marcando las diferencias, de función encadenante, articula las diferentes dimensiones narrativas desarrolladas en la secuencia.

Alguien tiene que ceder –Something's gotta give– (2003) es un film de Nancy Meyers.
La música original es de Hans Zimmer.
Contiene 29 inclusiones de temas populares, varias como fondo musical de escenas.
Algunas de ellas con el mismo tipo de uso en la sincronización, funciona en relación de similitud al comienzo de la *acción narrativa*, ambientando, haciendo contexto y luego ante el inminente transcurrir de la *acción dramática* queda expuesta ante las imágenes, en relación de contraste.

Es la escena cuando Nicholson está en casa de Diane Keaton, teniendo un encuentro con la hija de ella, en una de las habitaciones.
Diane, escucha los ruidos, las risas, desde la cocina donde está conversando con una amiga, hay música de fondo intradiegética, la que se oye dentro de la casa. En un momento se escuchan gritos de pedido de auxilio desde la habitación de la hija.
Diane corre y encuentra a Nicholson tirado en el suelo, acaba de padecer un infarto, la escena es dramática, la hija llora, la amiga no sabe qué hacer, Diane, le hace respiración boca a boca, trata de salvarlo, con masajes cardíacos, llaman a la ambulancia y es internado de urgencia.

La música de fondo siguió impertérrita ante el cambio de circunstancia dramática.

> Otra escena, es cuando Diane está con su hija en un restaurante, hay otro hombre y la mujer que lo acompaña, esperando para cenar, suena música de fondo de un hilo musical del local.
> Levanta la cabeza mirando hacia el otro lado del salón, encuentra a Nicholson en otra mesa del mismo restaurante con una joven rubia conversando. Diane, sale nerviosa, desubicada de su mesa y trata de increpar a Nicholson, se miran intentando decirse algo, pero sale del restaurante y confundida se va a la calle, lamentándose de haber caído en esa situación.

La música de fondo cumple su objetivo como en la escena anterior.
Por lo observado este tipo de uso, ante la relación de contraste, la música de fondo, hace que la *acción dramática* quede ante la realidad del contexto narrativo, más expuesta, haciendo resaltar el momento dramático que se está desarrollando.

Efectos sono-musicales

No se presentan como una frase musical, o una melodía.

Se suelen presentar como unidad sonorotonal de procedencia o fuente musical natural y/o electrónica.

Este elemento de sonido cumple además la función de señalar, de evocar, mediante la repetición, y muchas veces por el tipo de composición es incluido para llamar la atención y preparar al espectador ante la presencia de lo que vendría a representar.

Su presencia vehiculiza una carga de significación o simbolización, proyecta una idea, un sentimiento, o carga de sentido a lo largo de la narración.

Simplemente sangre (1983) un *thriller* de los hermanos Coen, música de Carter Burwell.
Es un sonido que simula ser la fuente sonora de un ventilador de techo, de hecho vemos el ventilador, pero el sonido es algo más, suena profundo, grave, a ritmo muy lento, no se condice tanto con un simple ventilador de techo.
Es evidente que el sonido tuvo un tratamiento, fue procesado para realzar las frecuencias más graves, aportándole un peso, una presencia más poderosa y perceptiblemente transmite dramatismo, que

surge de inmediato por el timbre del sonido y por las sucesivas circunstancias en las que se ha sincronizado.

> Ese sonido es sugerente y porta una carga de sentido perceptible, se hace presente, aparece en circunstancias ligadas a Julian Marty, interpretado por Dan Hedaya.
> El efecto, surge luego de una discusión, entre Marty y Ray su empleado, interpretado por John Getz, el amante de su esposa que se llama Abby, interpretado por Frances McDowand, discuten una noche, fuera del bar, el sonido crepitante de un matamoscas electrónico y el sonido de un gran fuego que están haciendo cerca de donde ellos discuten. Marty está cargado de odio, se siente humillado.
> Escena siguiente, Marty está en su oficina y suena ese efecto sonoro, que simula ser proveniente del ventilador de techo, el sonido causa cierta anempatía, es de un timbre demasiado cargado, mucha presencia, parece sugerir algo ante lo pensativo y serio que se lo ve a Marty, sentado en su sillón.
> El sonido adquiere cuerpo, no es un simple sonido de referencia del objeto.
> Hay una escena donde suena el teléfono y Abby lo atiende, reconoce por el efecto sonoro del ventilador y la computadora, que la llamada está realizada desde la oficina de Marty.
> Cuando el bizarro detective, interpretado por M. Emmet Walsh va a balear a Marty, aparece el sonido del ventilador, vuelve a sonar fuerte, justo antes de disparar. Cuando el amante de Abby descubre el cuerpo de Marty sangrando, suena el efecto al principio de la escena, desde cuando entra en la oficina.

Este efecto sono-musical funciona sugiriendo, evocando a Marty, luego vehiculiza la idea de lo que representa el odio ante la situación de mentiras, de traiciones, todos desconfían de todos.

Tú, yo y todos los demás –Me and you and everyone we know– (2004) de Miranda July.
La música original está compuesta por Michael Andrews.
Es un efecto sonoro que resulta un claro vehículo conductor de sentido dramático.
Son varias secuencias en donde se repite constantemente un golpeteo metálico, es difícil imaginar la fuente. El mismo conduce la tensión

dramática y es de una presencia, de una fuente desconocida que se revela al final.

> Una escena es cuando Robby, el niño interpretado por Brandon Ratcliff, está en el cuarto a oscuras, en silencio y oye ese inquietante y desconocido sonido, sucede a la madrugada, cerca de cuando está por amanecer, busca la fuente sonora, no la encuentra.
> Robby nuevamente de madrugada, es quien lo oye, se acerca a una pantalla de una computadora que emite imágenes, del universo, las galaxias, el niño se pone cerca de la pantalla y trata de oír si viene de allí, ese sonido metálico, constante en el ritmo.
> Este sonido vehiculiza una línea de misterio, ligado finalmente a un suceso de lo más frecuente.
> El niño camina por la calle, es la tarde, y oye el ruido metálico, busca la fuente, ya la oye más cerca, está focalizada, estamos en la intradiégesis, la cámara subjetiva marca la mirada del niño, que busca caminando con sigilo, se escucha cada vez más fuerte, hasta que al final, ya cerca, ve a un señor mayor que golpea con una moneda el poste de la parada de un autobús.
> La diégesis descubre el misterio del origen del efecto sonoro, que fue atravesando el film en casi todo su desarrollo.
> Atónito Robby habla con el viejo, le pregunta: ¿por qué hace eso de golpear la moneda contra el caño?
> El niño, aparece señalado, así parece indicar la luz del sol que lo ilumina particularmente.
> Entonces, llega el autobús, que el hombre estaba esperando, quien antes de subirse contesta, a la pregunta hecha por Robby, "ya ha pasado el tiempo" y le da la moneda al niño, en la mano.

Relación de la intervención musical

La música puede intervenir a la imagen en relación de similitud, contraste, o anempatía.

Similitud

La intervención musical se presenta en similitud cuando guarda relación con lo que se relata. De manera descriptiva, explicativa, complementando, reafirmando lo que vemos y oímos.

Ed Wood (1994), es un film de Tim Burton, la música original es de Howard Shore.

Hay una *acción narrativa*, muy básica en cualquier film, que en la manera de contarla por parte del director, puede ser muy peculiar, de indudable colorido festivo, graciosa y que incluye un tema popular para dar clima y una estética al film.

> Comienza la escena cuando Ed Wood interpretado por el actor Johnny Deep, entra a los estudios de cine, y de un sector de abastecimiento de utilería toma una maceta con una palmera y al son de un tema popular al estilo jazz-latino de los años 50, al estilo del cubano Pérez Prado o Henry Mancini, comienza la *acción narrativa*.
> El personaje de Ed, atraviesa la puesta de escena de un rodaje al exterior, hay palmeras a lo largo de toda la puesta, saluda a los extras que circulan por allí, se detiene saluda a los camellos, continúa avanzando, el encuadre de su imagen lo toma desde abajo al son del ritmo musical que proporciona dinámica.
> Llega un guardia que lo retira del set, y él sigue caminando hasta que llega a su objetivo.

La música trabaja en relación de similitud dando unidad de sentido al relato de la *acción narrativa*.

Psicosis (1960) dirigida por Alfred Hitchcock, con música original de Bernard Herrmann.
Presenta un *tema preponderante*, que está sincronizado en relación de similitud con lo que sucede dramáticamente en la acción.

> Es el principio del film, Marion Crane, interpretada por Janet Leigh, en su habitación prepara la valija para huir, lleva el paquete con el dinero, la música se presenta en similitud, sigue la acción.
> Está huyendo de su trabajo, con el dinero que se robó. Va en su coche, nerviosa y perseguida, debe salir de la ciudad inmediatamente, y así se lo propuso.
> Suena el tema anterior, es de características neoclásicas, estacatos de cuerda, mucha dinámica y un clima dramático en su armonía, los violines hacen una tensa melodía, y suena toda la orquesta.
> Ella conduce por la ruta, día y noche, tiene paranoia de los coches que van detrás. La música sigue en similitud toda la secuencia, encadena la fragmentación del relato de las imágenes.
> Cuando pasa por la ciudad, se detiene en un semáforo, suena el

> tema marcando el incidente, un hombre cree reconocerla, ella se da cuenta y acelera.

La música de función formante, en relación de similitud, genera contexto y provoca *tensión*, aporta unidad de sentido al relato visual, intensifica evidenciando la situación persecutoria de la mujer, de ser encontrada.

Corazón Salvaje (1990) un film de David Lynch, y música original de Angelo Badalamenti.

> Es una escena donde Nicolás Cage, en el personaje de Sailor, es golpeado por una pandilla, queda tirado en el medio de una ruta, desmayado. Entonces hace la aparición un hada.
> La aparición divina, es presentada por una música en relación de similitud, crea contenido, aporta una estética que evoca lo mágico, lo religioso, sin ella la imagen carece de fuerza y credibilidad.
> La música compone y sostiene la escena. Genera contexto con su sonoridad, trata de emular un *tiempo particular*, al servicio de la escena de Sailor, ya que él estaría en estado inconsciente hablando con el hada, la música contiene cierto clima de ensueño y le concibe ese espacio narrativo.

Hay que determinar la fuente que emite dicha música, es decir su posicionamiento. La música que en un principio, mientras el protagonista está desfayeciente, aparece como extradiegética, luego se posiciona de manera intradiegética, ya que el personaje de Sailor aparenta escucharla, interactúa con la imagen, ésta se presenta con la aparición del actor y es de origen divino, sobrenatural.

Contraste

La intervención se presenta en similitud y luego queda en situación de contraste, no guarda relación con la situación que muestran las imágenes.

Aunque su sincronización, en un principio, se presenta en relación con la situación o el contexto, ya sea tanto de lugar como dramático, al cambiar la situación de la escena, percibimos que la música, no está funcionando dentro de la circunstancia dramática esperada, queda atada a su *tiempo real*, a su función referencial.

Esta circunstancia suele manifestarse en situaciones donde la música interviene como parte de la diégesis, la oímos como parte de una

escena, dentro de la *acción narrativa*, y en un momento, dicha escena se transforma en otra situación dramática, la música queda por fuera de la situación incidental. No es que no participa, es el soporte de la escena, desde su presencia se plantea la diferencia, en relación de contraste sigue cumpliendo su función dentro del contexto que ocupa.

Perros de la calle –Reservoir Dogs– (1992) un film de Quentin Tarantino, la música original es de Karyn Rachtman.

> Es la escena donde el Sr. Rubio, que es interpretado por Michael Madsen, tiene a un policía atado en el interior de un galpón y lo está torturando. En determinado momento se acerca a un reproductor musical que tiene cerca y pone el tema de Stealers Wheel "Stuck in the middle with you". Es una escena donde el personaje demuestra todo su sadismo y odio por los policías.
> Suena el tema, es un rock, y Madsen se pone a bailar, con toda dedicación, mientras con una navaja corta la oreja del policía. La música está puesta a todo volumen, queda en relación de contraste con la incidencia, como fondo musical ante los gritos del torturado.

Anempatía

Define la música o el sonido, que de manera maquínica, repetitiva, indiferente, desapegada, insensible a las imágenes, por su presencia incita esa situación que se establece con el relato visual, provoca que el relato de las imágenes quede más expuesto, se hace más intensa la diferencia, anuncia y provoca en el espectador mucha más atención ante el desarrollo de las acciones.

Extraños en un tren (Pacto siniestro) –Stranger on a train– (1951) dirigida por Alfred Hitchcock, con la música original de Dimitri Tiomkim. Basada en una novela de Patricia Highsmith.
Es curioso este ejemplo, ya que podrá aparecer como lo que es, un *leit motiv* de objeto, pero esta inclusión tiene la particularidad de funcionar en relación de anempatía, una acostumbrada propuesta de vestir el drama, por parte del director Hitchcock.

> La historia del film cuenta que Guy Haines pacta con Bruno Anthony un intercambio de favores, uno elimina a la esposa del otro y el otro al padre de éste.
> La música aparece de forma diegética, en relación de similitud, una

música de género infantil, es la inocente música de un carrusel, en un parque de diversiones. El motivo melódico es circense, en similitud con el comienzo de la escena, mostrándonos la feria, vemos una joven mujer y dos muchachos, saltando despedidos del carrusel. Detrás de ellos, el hombre de traje es el personaje de Bruno Anthony, interpretado por Robert Walker, que los sigue, para luego interceptar a Miriam, interpretada por Kasey Roger, en un lugar oscuro del parque, ilumina su cara con un encendedor, que tiene inscripta unas iniciales, para luego ahorcarla con sus manos hasta asesinarla, por encargo de Guy Haines, interpretado por Farley Granger.
Durante toda la escena del crimen seguimos oyendo la música que suena desde el carrusel, repetitiva, ajena, inamovible desde su función, que por motivos de la *acción dramática*, entra en clara relación de anempatía, insensible ante la escena del crimen.
La cámara, focaliza los anteojos de la mujer asesinada, se le caen junto con el encendedor del asesino, desde el suelo va a reflejar la acción y la cara del homicida en las lentes. El asesino deja caer muerta a su víctima, toma los anteojos, pero se olvida el encendedor.
La música del carrusel se vuelve a repetir, varias veces, es anempática, una música inocente que vuelve en la memoria de Bruno asociada al horror, recuerda la cara de la joven Miriam, con la llama de su encendedor reflejada en los anteojos.

Biutiful (2010) del director mexicano Alejandro González Iñárritu, la música original de Gustavo Santaolalla.
El protagonista del film es el personaje de Uxbal, interpretado por el español Javier Bardem.

La escena corresponde al momento cuando está totalmente conmovido, ante la circunstancia de la muerte masiva de hombres, mujeres y niños de origen chino, inmigrantes ilegales, a quienes ayudaba.
Dormían en los sótanos de una fábrica y fueron envenenados por la pérdida de gas de las estufas que él mismo les había comprado para que no pasaran frío.
Totalmente conmovido, toma en sus brazos el cadáver de una joven con la que se trataba y que muere junto a su pequeño hijo, trata de reanimarla pero ya es tarde. La tragedia es tremenda.
Uxbal, sale al encuentro de su hermano, quien está en una discoteca de temática erótica con unos amigos y amigas, en medio del bullicio, las drogas, el alcohol.

Uxbal trata de contarle a su hermano su desgracia, pero éste no le escucha, le invita un trago, le presenta una mujer y le ofrece cocaína.

El protagonista está inmerso en su consternación, es un *tiempo psicológico* y la música de fondo, diegética de la discoteca, a todo volumen, de carácter maquínea, se presenta de manera anempática, a pesar del drama, aparece inconmovible, ajena ante la circunstancia que padece el personaje principal. La música no guarda relación con la *acción dramática*, está más allá de todo.

Simultaneidad musical

Es la intervención de dos músicas a la vez, al mismo tiempo.

Suelen intervenir desde dos planos distintos de fuentes y tiempos narrativos, uno desde la diégesis y otro que funciona a la vez desde la extradiégesis.

Una de las músicas puede funcionar como el contexto, la ambientación dentro de una fiesta, o sea, ser referencial, y la otra música funcionar, extradiegética como el seguimiento incidental de cualquier situación de los personajes en esa escena, ambas músicas conviven, en dos tiempos narrativos, una en *tiempo real*: la música que sucede en la diégesis, y la otra en *tiempo particular* o *psicológico* siguiendo la incidencia dramática.

Sottovoce (1996) es un film del director argentino Mario Levín, con libro del escritor Luis Guzmán, film en el cual he realizado la banda de música original.

La película comienza con la escena que sucede en el interior de un cine, y es de mucha importancia para el seguimiento de la historia, ya que a partir de esta escena se va a motivar el desarrollo, el porqué, de todas las acciones que van a conformar este *thriller* psicológico. Allí se proyecta una película muda, de estética expresionista, en blanco y negro, donde un personaje que aparece caminando por una escalera, se encuentra con una mujer que le vende un ramillete de flores violetas. La secuencia evoluciona hacia una situación dramática, que provoca *tensión* hacia su desenlace final, este señor es interceptado por dos delincuentes, interpretados por los actores Lito Cruz y Martín Adjemián, que lo golpean violentamente hasta matarlo. Mientras tanto, al mismo tiempo que se desarrolla esa *acción narrativa* y de manera alternada, las imágenes nos muestran a un señor sentado en una

> butaca del cine, que sigue las incidencias del film, pero se muestra sorprendido por lo que ve en la pantalla. A medida que sube el dramatismo del film, lo afecta de tal manera que llega a tener un infarto y muere en la butaca, en el mismo momento que finaliza la película. Entonces se encienden las luces de la sala y una mujer descubre al muerto y grita.

Para hacer el seguimiento de toda la secuencia, con música original, tuve que componer dos temas, para presentarlos en simultaneidad.
Un tema de música *incidental* original, en similitud con la estética de las imágenes, una música de carácter expresionista, como banda musical del film mudo en la pantalla, sigue el relato, de manera extradiegética para la proyección, aunque diegética para el film real, ya que todos sabemos que es la música de la película que se proyecta en el cine.
Y otro tema, *incidental*, también de composición original de manera extradiegética, que sigue al personaje que mira la pantalla.
La situación estaba planteada, y la única dificultad que presentaba era que, por momentos, las dos composiciones al funcionar de manera simultánea, podrían chocar el tono de sus notas, o el timbre de los sonidos orquestales.
Para ello emparenté las tonalidades, para lograr unidad y síntesis musical, aunque las composiciones las fui desarrollando en distintas modalidades, el conjunto instrumental fue el mismo, alternando las sesiones melódicas, con las familias de los instrumentos de viento y los de cuerdas.

Érase una vez en el oeste (1968) es un film de Sergio Leone, la música original es de Ennio Morricone, quien por pedido del director, compuso la música antes de que se haga la filmación.
Fue utilizada de forma analítica, algunas escenas contaban con el ambiente musical antes de rodarse. El tema de la simultaneidad, es en realidad un motivo que desarrollará a lo largo del film siguiendo las incidencias del relato.
La armónica será el principal instrumento melódico, que con su timbre característico interpreta el *tema preponderante*.

> Se presenta una simultaneidad en una escena de *acción dramática* en un bar. Uno de los pistoleros empina una botella y bebe, cuando se comienza a oír una melodía con el sonido de una armónica, el timbre es metálico e hiriente.

El pistolero la escucha, está dentro del bar, mira a su alrededor, otro hombre parece inquietarse por el sonido y luego una mujer, Hill Mc Bain, interpretada por Claudia Cardinale que se sorprende. Es el personaje Armónica, interpretado por Charles Bronson, está tocando la armónica, inmóvil en un rincón a oscuras.
El pistolero busca al hombre del sonido de la armónica, lo ve, ahora preocupado, sabe que es una provocación, toma una lámpara de aceite y la tira en dirección de Charles que queda iluminado.

Allí comienza a sonar el acompañamiento extradiegético en simultaneidad con la armónica. La diégesis en conjunción con la extradiégesis hace un solo tema musical.

Se le acerca el pistolero y ve que está herido de bala en el hombro, pero Charles no deja de tocar la armónica, el tema es diegético, a la cual se le acopla un grupo instrumental, en el mismo registro, es decir hay un ensamblaje armónico, tonal y rítmico, pero la música es extradiegética, y tiene una función formante, refuerza el mensaje de la armónica, aporta *tensión* a la escena en concordancia con la *acción dramática*.

Cabo de miedo –Cape Fear– (1991) es un film de Martin Scorsese, con música original de Elmer Berstein, es una versión del original del mismo nombre dirigida en 1962, por J. Lee Thompson, aquella vez con Gregory Peck en el papel del abogado Sam Bowden, y Robert Mitchum como Max Cady el ex presidiario.
En esta *remake* sucede una simultaneidad.

La escena es en exteriores, las imágenes coloridas de un desfile de bastoneras y orquesta, multitud de gente a los lados de la calle con papeles y banderas de color, por el centro desfilan carrozas.
Suena en primer plano sonoro la música de la orquesta del desfile y el bullicio de la multitud.
Es un día hermoso de sol y vemos llegar al abogado Sam Bowden, esta vez interpretado por Nick Nolte, con su familia, su mujer Leigh, interpretada por Jessica Lange y su hija Danielle, por Juliette Lewis.
Están disfrutando del día y del espectáculo, cuando el abogado Bowden descubre entre la multitud que es perseguido por Max Cady.
Eso provoca a Sam, allí hay una intervención de la música, de manera extradiegética, en similitud, señalando, focalizando la escena, en

> medio de tanta gente en movimiento, marcando el momento de inquietud, sigue la incidencia entre los dos actores.

Esta simultaneidad, diegésis-extradiégesis es para conseguir unidad de sentido dramático en la fragmentación del relato visual. Hace contexto con la *acción dramática*, mientras la música diegética del desfile es referencial del espacio narrativo exterior. La extradiégesis, genera más intimidad al relato de la *acción dramática*.

El camino de los sueños –Mulholland Drive– (2001) de David Lynch y música original de Angelo Badalamenti presenta una simultaneidad, en la misma acción que antes detallamos como ejemplo de inclusión del tema de Rebeka del Rio.

> Es la escena donde se canta el tema "Llorando" y todo el público está conmovido por la interpretación de la cantante, el director nos muestra imágenes de personajes del film que no dejan de emocionarse y lagrimear.
> Cuando de pronto, vemos caer a la intérprete, desvanecerse en la escena, inmediatamente entran unos auxiliares que retiran el cuerpo de escena y sin embargo la música no se inmuta, seguimos escuchando el tema como ella lo venía interpretando.
> La sensación del público es desconcertante, esa interpretación que los conmovía, era un play back. De ser una música diegética pasó a ser intradiegética.
> La simultaneidad se produce cuando de manera extradiegética, aparecen unos acordes de manera incidental en similitud, de función formante con el drama y en contraste con la canción, que refuerzan el momento del desvanecimiento y la sorpresa del público ante la representación.

6. Audición musical

Por un conocimiento de los géneros musicales

Mediante la audición musical voy a hablarles desde dos sentidos del tiempo, uno el puramente histórico y otro desde una mirada actual.

Una investigación que trata la época, el contexto sociocultural, el pensamiento y búsqueda de sus creadores, un análisis acerca de sus finalidades y aplicaciones.

Como parte de la investigación y conocimiento se debería introducir el hábito de la audición musical, para trabajar en la capacidad de construir un criterio propio, que permita la posibilidad de elegir qué motivo seleccionar, qué elemento del discurso musical será conveniente usar para determinada situación.

Adquirir conceptos del discurso musical, transitando géneros y escuelas de compositores, con el fin de saber, a la hora de encarar cualquier manifestación audiovisual, cómo investigar y organizar la realización de la parte musical, pensar, diseñar y hacer.

Hacer en el orden de la música, es el planteamiento del estudio de la obra que va a realizarse.

La música tiene su lenguaje, sus formas, tiene un orden propio, entre la aritmética, el arte, el dogma, el perfeccionamiento, el sentido, la estética, la pasión.

La música, creación del hombre, ligada a las cosas del hombre, aparece como mágica y misteriosa, y no es tal.

Fue una lenta y trabajosa evolución. Desde el hombre y para toda la humanidad. La música es, surge y evoluciona porque todo hombre tiene algo que decir, y todo músico tiene algo que decir.

Músico es aquél que posee una formación particular, una organización técnica y teórica acerca de la música y su lenguaje, como un lazo mediático entre el arte y el orden del discurso.

La obra a realizar en función de un relato o una composición audiovisual, puede ser una composición musical original y/o un conjunto de obras preexistentes, y a veces esa mezcla o combinación de músicas, es también en sí, una línea de composición, y he aquí el valor de saber conjugar el sentido del discurso musical que queremos transmitir alrededor del carácter dramático y/o el ritmo de la imagen.

Toda obra busca transmitir un sentido de unidad, de integridad, en el modo propio de la música, y en la conjunción en el caso de una manifestación con otras artes, la imagen, el baile, la pintura.

La música a través del tiempo, acusó esta ligazón con la palabra, en el canto. Atada al sentido de la palabra, estuvo sujeta a ella durante la gran mayoría de la historia de la humanidad.

La música como primera manifestación, pudo haber surgido de la imitación, el canto de los pájaros, el sonido que emiten los animales.

El ser humano tiene la capacidad de elaborar el placer de la contemplación, su inteligencia evoluciona culturalmente mediante un criterio de apreciación, armado por su propia experiencia.

El hombre aprendió a escuchar a la naturaleza, el sonido de un arroyo correr, el del viento, la lluvia, los truenos que preceden al rayo, el agitar de las hojas en los árboles, todo esto y más pudo motivar al hombre sus sentidos. El sonido proporciona un campo amplio de percepción, la distancia de la fuente, el caudal sonoro, y la representación imaginaria que guarda relación con las intensidades y lo que representan las tesituras del amplio espectro de frecuencias.

Digamos que la audición, como el primer indicio que surge en el hombre, es el registro de la experiencia adquirido desde la contemplación.

La imitación de los sonidos mediante la contemplación, fue el resultado de su curiosidad, y una manera de acercar a su control, sea el miedo, el hambre, su necesidad, como herramienta para su existencia.

El hombre evolucionó, se organizó, sintió la necesidad de poner en orden las cosas y fue dotándose de una capacidad muy especial.

El hombre se instrumentó para poner en sus manos eso que contemplaba de la naturaleza.

Lo hizo a modo de integración con el medio, el sonido le representaba, un aviso, un efecto ante la causa, fue constituyendo un imaginario, un aprendizaje en carne propia. Imitar los sonidos de los animales, para protegerse, para conquistar, para comer, le dieron poder, tranquilidad, futuro, subsistencia. Seguramente con el paso del tiempo el hombre quizo más, controlada su existencia, su inteligencia proponía otras necesidades más allá de lo inmediato para vivir.

Los elementos sonoros no constituyeron la música, sino al ordenarlos, organizarlos a la acción conciente del hombre.

Por encima del goce pasivo, el de la audición, vamos a descubrir la música, como una operación que nos hace participar activamente en el espíritu creador. O sea que a los dones sonoros, encontrados en la naturaleza y por los cuales el hombre se instrumentó, se vienen a añadir los beneficios de un artífice, en pos de un goce, una curiosidad, el mundo de las sensaciones, que en el inicio fue solo contemplación, con el tiempo surge la diferencia, una propuesta creativa.

Tal es la significación de este arte. Porque no es arte aquello que nos cae del cielo, como el silbido de los pájaros o gritos de los animales, y es arte la mínima conjugación sonora, mediante pautas y consignas.

El arte es una manera de hacer obras, según nuestros propios métodos obtenidos o por invención. La intuición y la rectitud de una operación, la imaginación y un saber concreto.

La música estará viva, mientras el instinto sea infalible, y el instinto no engaña, el instinto nos acerca a la música.

Podemos recurrir a la historia o a la prehistoria, pero aún investigando tan lejos en el tiempo, seguiría siendo inexplicable e inalcanzable entender el fenómeno musical.

Hoy un relato bíblico, acompañado de un documento musical del siglo XIII es una manifestación muerta, pero fue actual en su momento y le sucedió al hombre como novedosa, como un descubrimiento, como sucede hoy y a través del tiempo y de la geografía, cambiando de forma, dando cuenta de una estética viviente, cambiante, la evolución desarrollada mediante todo un proceso histórico.

Aunque si nos remontamos más allá del siglo XIV, nos detienen grandes dificultades materiales, pocos documentos musicales escritos. Solo el método de seguir los rastros y tradiciones, permitieron un seguimiento más minucioso, para saber de aquellos orígenes musicales. Hasta que ocurre la aparición de la notación musical a través de documentos impresos (de fines de la Edad Media, con la aparición de la imprenta de Gutenberg). Antes existen escritos en piedra o madera, luego se hicieron en metal.

Con la escritura musical y su publicación, la notación, hizo que la investigación musical fuera de manera clara, la ciencia de un arte, su expansión, evolución y comunicación entre músicos.

Entonces, se puede viajar a través del tiempo en este arte, seguir sus diversas formas, estilos instrumentales, compositores, instrumentistas, la historia cultural de los pueblos, o de toda una civilización.

La música tal cual hoy podemos utilizarla, es de las artes más jóvenes, aunque sus orígenes son tan lejanos como los del hombre y también de lo más actual que ha generado, mediante la etapa del Expresionismo, el Atonalismo, la Música Serial.

Estos últimos estilos, podemos decir que prácticamente no han sido digeridos ni incorporados a la cotidianeidad social y cultural, por acercarse a la matemática, pero alejarse del sentimiento humano y sus emociones, ¿música del futuro?, ¿música sin futuro?

Épocas de la música

Puntualizaciones

Convengamos que cuando decimos épocas de la música, en estos períodos, aunque palpables y justificados, no son temporalmente precisos.

La música como manifestación artística siempre fue detrás de alguna propuesta literaria o colaborando en la propuesta estética y de contenido de los artistas, ya sean de la pintura, de la danza.

En sus comienzos, contratada al servicio de una propuesta o sugerencia de los nobles o la religión.

Será durante la época del Romanticismo, donde la música y los músicos decidirán su propio destino.

Estuvo siempre en las manos del hombre, de su alma, de su creación, del empecinamiento, de la búsqueda de los hombres.

Hay fechas, etapas, pero algunos estilos musicales fueron vanguardia.

Mozart trasciende su época, con "Don Giovanni", su ópera se adelanta al período Romántico, como concepto, y así también en las últimas creaciones de Beethoven.

Algunos traspasan su época por su visión artística, sea por una búsqueda estética o por algo incontenible, incalculable, de su propio espíritu que trasciende toda clasificación de una escuela, época o género.

Con Mussorgsky sucederá algo similar, se anticipa al Impresionismo, o como Liszt, que por su sofisticada técnica supera el Romanticismo.

Tiene sentido para nuestra investigación, reconocer que la música es la evolución, por parte del hombre, de un lenguaje que va a quedar íntimamente ligado a representaciones de su imaginario, sentimientos, percepciones, fantasías, y cálculo.

Prehistoria

Inscripciones en piedra y metales, gráficos alrededor de reuniones musicales, bailes y conjuntos instrumentales, casi no hay registros de una notación musical, si manifestaciones sociales. Rastros: documentos cultos, tradiciones escritas, de transmisión oral, leyendas, narraciones.

Edad Antigua

Los antecedentes surgen fuera de Occidente, siglo V y VI, se dejan testimonios de manifestaciones musicales en pinturas, leyendas, y escritos literarios. Proliferan la creación de instrumentos musicales, casi todos los instrumentos de percusión, la música cantada, con fines religiosos, festivos, sociales, culturales. Predominio de pueblos Orientales: China, India, Egipto. Luego hacia Occidente con Grecia y Roma.

Caída del Imperio Romano 476 d.C. La monodía y la diafonía.

Edad Media

Surge en los monasterios entre el siglo XII y el XV, como culto y religión.

Cantos Gregorianos. Cantos Litúrgicos. Trovadores melódicos populares, como música pagana. Polifonía, varias voces.

Se utilizó el tono de Do que por el uso profano, se lo proscribió por el de La.

Se teoriza, Contrapunto. Modo Mayor y Modo menor.

Concepto de área de tónica, subdominante, dominante.

Relacionado con la voz surge la Salmonización (forma litúrgica, relatos, resos). El discanto siglo XII, diseñado a dos voces. Consonancia, disonancia.

Renacimiento

Música de Cámara, de pequeños conjuntos instrumentales. Siglos XVI y XVII. Música cortesana y litúrgica. Canciones, danzas.

Tendencia expresiva hacia la música Pura. Bajo continuo. Se desarrolla la música instrumental, pérdida del canto y evoluciona el estilo concertado en la Escuela italiana, se inicia el sistema armónico. Barroco, Preclásico, escritura por pentagramas. Evoluciona la teoría musical y el conjunto instrumental.

Clásico

Estilo, evolución teórica y desarrollo total de la orquestación.

La gran orquesta clásica y la consolidación del amplio espectro sonoro musical en las distintas familias de los grupos instrumentales.

Consolidación del piano, como instrumento solista.

Siglo XVIII. Músicos teóricos y la notación musical como medio de desarrollo en la evolución teórica y consolidación del sistema diatónico con su respectivo sistema armónico. Ópera clásica.

Romanticismo

Fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Surge el estilo Romántico en la pintura, el pensamiento y luego la música.

Ópera seria alemana. Ópera bufa italiana.

Romanticismo en sus tres etapas, en Alemania, Francia e Italia.

Impresionismo y renovadores

Surge en Francia como un movimiento antiromántico en respuesta a la preponderancia mundial de Alemania, y plantea sus diferencias conceptuales en todos los órdenes de la cultura, pintura, literatura y música.

La fundación del manifiesto ochocentista.

Se transforma la orquesta, no en caudal de instrumentos pero si en relaciones tímbricas, surgen importantes cambios en la orquestación. Se incluye el arpa, podemos oírla en primeros planos sonoros.

Al frente los instrumentos de viento de madera, oboe, clarinete, fagot, flauta y las melodías se van acortando en cantidad de notas.

Se compone música descriptiva y simbolista.

Cambia el concepto rítmico de las familias de instrumentos, se independizan los grupos.

Surgen Escuelas Nacionalistas en todo el mundo en busca de identidades propias, que los consoliden culturalmente.

Expresionismo

Principios del siglo XX, surge este movimiento.

Evoluciona la teoría musical.

Arnold Schönberg, escribe el primer tratado de Armonía. Desarrolla la teoría y compone sobre el Atonalismo.

En este comienzo de siglo se genera la Música Dodecafónica tonal y atonal, luego la etapa serial, la música electrónica, la nueva sencillez.

En Austria se desarrolla el Serialismo como manera particular de componer.

Habrá al mismo tiempo, una tendencia a las antiguas formas clásicas, con el Neoclasicismo, tonal y atonal, y producirán grandes obras,

con un intenso retorno melódico, grandes orquestaciones y un moderno planteamiento armónico y polirrítmico.

Se evoluciona en cambios de notación que representen la parte más expresiva.

Se cambian técnicas de instrumentación y tímbricas. Surgen nuevas sonoridades y por consecuencia nuevas tendencias.

Desarrollo y difusión masiva de la música popular, junto con la expansión de los sellos discográficos, la canción como vehículo musical.

Se comienza a desarrollar el Jazz en América y Europa.

El tango, un nuevo estilo y una nueva identidad.

7. Guía básica de compositores musicales por épocas, escuelas y géneros

Períodos en evolución

Períodos Barroco (1600) y Preclásico (1720)

Es el comienzo en la evolución del arte de la música, un período que se continúa en otro.

La búsqueda del hombre por generar un lenguaje musical, va a ir generando teorías, aplicaciones armónicas en busca del desarrollo orquestal y una música ya no solo al servicio de la belleza o la religión, sino como medio de vehiculizar emociones, sentimientos, ideales.

El término Barroco surge relacionado con la arquitectura, hace referencia a un tipo de construcción sofisticada, figuras redondeadas y cargadas de peso, ornamentos a modo de una apariencia ostentosa, un falso lujo.

En la música, fue uno de los períodos más extensos, va desde comienzos del siglo XVII a entrado el siglo XVIII, estuvo vigente durante casi un siglo y medio.

Se caracteriza por su estilo concertado, basado en el diálogo melódico del instrumento solista, concertino, con el refuerzo del conjunto instrumental y la base rítmica, sostenido siempre por la base del bajo continuo. Un estilo cargado de adornos, de dos a muchas notas más, anticipaciones, florituras alrededor de una nota principal.

Este estilo fue precursor como forma, es un aporte que podemos encontrar en las orquestas de jazz del siglo XX.

El sustento armónico era aún un proyecto en investigación, esta etapa aporta el desarrollo tonal, transformando el uso hasta aquí de los géneros modales, una simiente que sentará las bases del llamado Concerto Grosso.

El estilo Barroco se caracteriza por el género vocal recitativo, donde el ritmo de la palabra determina el desarrollo melódico, la música aún está al servicio de la palabra y por ende de la voz.

En esta época se desarrolla la Sonata, el Concerto Grosso, la Ópera, el Oratorio y aparece el Ballet Francés.

La obra "Lamento de Arianna", del compositor Claudio Monteverdi (1567-1643), es un claro manifiesto del estilo Barroco, creada a mediados del siglo XVII. Este compositor, en Italia, trabajará en las formas vocales Oratoria, Cantata, Dueto.

Durante este período surgirán los compositores Jean-Baptiste Lully (1632-1687) en Francia, Henry Purcell (1659-1695) en Inglaterra, Johann Pachelbel (1653-1706) en Alemania, ellos desarrollaron el estilo Barroco, donde brillaron instrumentos como el clavecín, el órgano, la viola da gamba, el laúd.

En Florencia surge la Ópera, invento barroco, con un concepto similar para la música instrumental que originó el Concerto Grosso, padre de los actuales conciertos, donde un instrumento solista dialoga con el conjunto. Alessandro Scarlatti, compositor italiano es uno de los creadores del estilo Napolitano de la ópera, bajo el mecenazgo de Fernando de Médicis, que predominará durante el siglo XVIII.

Se independiza de lo litúrgico y se le da más lugar e importancia al violín, por su desarrollo, en la escuela fundada por Corelli, y los teclados de manera rítmica como el clavecín.

Pero debemos consignar que lo más importante para esta etapa es el desarrollo vocal y sus formas, que darán sustento y solidez en el futuro, la Ópera.

Composiciones que testimonian el período Barroco

· "Orfeo" (1607) de Claudio Monteverdi (Ópera)
· "Fiori Musicale" (1635) de Girolamo Frescobaldi
· "Selva Morale e Espirituale" (1640) de Claudio Monteverdi
· "Pasión según San Mateo" (1666) de Heinrich Schütz
· "Canon" (1680) de Johann Pachelbel
· "Rolando" (1685) de Jean-Baptiste Lully (Ópera)
· "Dido y Eneas" (1689) de Henry Purcell
· "Música Acuática" (1717) de Georg Friedrich Händel
· "Conciertos de Brandemburgo" (1721) de Johann Sebastian Bach

Al final de esta etapa barroca surgen diversas tendencias musicales.

En Italia, la Ópera buffa, la Sonata y la Sinfonía, ellas van a conformar el Preclasicismo.

Johann Sebastián Bach (1685-1750), Alemania, músico, compositor, es un prodigio en la técnica de teclados, y el arte del contrapunto, técnica a la que se sigue recurriendo en la actualidad.

Fue un especialista en la improvisación, motivo por el cual aún se lo sigue estudiando, y se lo ejercita como estudio en la formación de los futuros músicos clásicos o de jazz.

Familia que aportó a la historia de la música más de 30 compositores e instrumentistas, J. S. Bach tocaba el clavecín, el órgano, el violín y la viola da gamba, instrumentos principales en la composición del conjunto instrumental de la música barroca.

Sus composiciones transitan y trascienden al Barroco, entrando en el período Preclásico, como músico anticipa el Clásico.

Ya finalizando el siglo XVII, el Barroco se fue transformando en la etapa preclásica de la música, a medida que se fueron creando las nuevas familias instrumentales.

Se dio origen a nuevos instrumentos, el violín, vilonchelo, la guitarra, el pianoforte.

Durante la etapa preclásica, la música instrumental se iguala a la vocal, surge la llamada música pura, compuesta por violines y cuerdas de tesituras media y baja, como viola, viola da gamba, vilonchelo, permanecen la trompeta bajo un concepto casi de percusión, para resaltar, trombón, flauta, órgano, clavicémbalo, instrumentos nuevos como el oboe, fagot, timbal.

Surgen compositores como Doménico Scarlatti en España, Antonio Vivaldi en Italia, Georg Friedrich Händel en Inglaterra, Johann Sebastian Bach en Alemania, Jean-Philippe Rameau en Francia.

El concepto fue separar los instrumentos para generar contrastes sonoros tímbricos, melódicos, rítmicos. Complicados adornos de notas proliferan esencialmente en la música instrumental. Cambios de planos sonoros, alternaban movimientos lentos y rápidos.

Utilización del bajo cifrado, que era una notación musical abreviada en la que solo se escribía la línea melódica del bajo con cifras (números), la improvisación en relación a esos bajos era una práctica frecuente.

Se aplica un ritmo motriz, es la utilización reiterada y sistemática de una misma célula rítmica a lo largo de todo un movimiento o sección.

Este recurso produce una sensación de movimiento permanente.

Los instrumentos como el violín y el clave experimentaron un

importante desarrollo en este período. Como instrumento de viento estaba el Recorder, que era el antecesor de la flauta traversa. Se compone, canzona, ricercare, tocata cambia a suite, sonata, concierto, fuga.

La música comienza su independencia de la iglesia.

Tomamos este período como representativo de un momento, que tiene etapas, religiosas o litúrgicas, profanas, cortesanas, y transformaciones de forma y estética como el Barroco, especialmente en Europa.

Surgen compositores como, Giusseppe Torelli, Georg Muffat, Gaspar Sanz, guitarrista y compositor del siglo XVII, Alessandro Stradella, Henry Purcell, inglés, influyó en Händel cuando éste vivió en Inglaterra, compuso música eclesiástica. Antonio Soler, compositor español sucesor del músico Doménico Scarlatti.

Se desarrollará la música de Cámara y el Ballet, en Francia con Rameau y Lully. Quien junto a Molière en las diversiones palatinas crean "Comedie et Ballet", comienzos del teatro lírico Francés. Molière fallece en 1673. Jean-Baptiste Lully escribió 15 tragedias musicales entre ellas compone para el rey: "Rey Sol" 1680.

En Italia con la Escuela de Violín surgen Arcángelo Corelli quien sienta las bases de la técnica violinística de los siglos XVIII y XIX y luego Vivaldi. Quien compone más de 500 conciertos y 70 sonatas, 45 óperas y música religiosa.

El período Preclásico sostiene las tradiciones del arte cortesano, que a lo largo de este siglo desembocará en esa ruptura social que fue la Revolución Francesa, imponiendo un estilo nacionalista, música que sale de los salones y llega a la calle, popular, folclórica, dará pie a la llegada del Clásico.

A diferencia del estilo Barroco, lleno de pompa y artificio, ceremonioso y artificial, se manifiesta el anhelo de lo sencillo y lo natural.

La música trata de manifestarse delicada, brillante y alegre.

Se buscan las modalidades mayores sobre los menores y simplificar la esencia melódica y armónica.

El Preclásico es el paso del Barroco al período Clásico. La nueva corriente que unirá estos períodos, comienza pasada la primera década del siglo, a partir del estilo galante francés y con el nuevo tono italiano en la ópera bufa.

Músicos como Händel y Bach, eran portadores de otro concepto musical, donde la sencillez y la claridad musical fueron encontrando su continuidad con el estilo Clásico. Caracterizan el Rococó musical como Preclásico hacia 1750/60 y conducen al período Clásico a través del estilo sentimental.

La búsqueda musical de esta etapa evoca y transita el carácter *Objetivo: Naturaleza, Subjetivo: Arte de salón.*

Composiciones que testimonian el período Preclásico

· "El Clave bien Temperado" (1722-1744) de Johann Sebastian Bach
· "Las Cuatro Estaciones" (1725) de Antonio Vivaldi
· "La Pasión Según San Mateo" (1727) de Johann Sebastian Bach
· "Música para la Mesa" (1733) de Georg Philipp Telemann
· "Ejercicios para Clavicémbalos" (1738) de Doménico Scarlatti
· "El Mesías" (1742) de Georg Friedrich Händel
· "Música para los Reales Fuegos de Artificio" (1749) de Georg Friedrich Händel
· "El Arte de la Fuga" (1749) de Johann Sebastian Bach
· "Misa en Si Menor" (1750) de Johann Sebastian Bach
· "El Juicio Final" (1762) de Georg Philipp Telemann

Música instrumental - Ópera

· Giovanni Gabrielli 1567-1612
· Claudio Monteverdi 1567-1643
· Jean-Baptiste Lully 1632-1687
· Alessandro Stradella 1639-1682
· Gaspar Sanz 1640-1710
· Georg Muffat 1653-1704
· Arcángelo Corelli 1653-1713
· Giusseppe Torelli 1658-1709
· Henry Purcell 1659-1695
· Alessandro Scarlatti 1660-1725
· Antonio Vivaldi 1678-1741
· Georg Philipp Telemann 1681-1767
· Jean-Philippe Rameau 1683-1764
· Johann Sebastian Bach 1685-1750
· Georg Friedrich Händel 1685-1759
· Giovanni Battista Pergolesi 1710-1736
· Antonio Soler 1729-1783

NOTA: Recomendamos la audición musical de dichos autores y la búsqueda mediante la web, con el fin de encontrar la información histórica correspondiente a cada uno de estos representativos músicos

compositores de su época, y allí encontrar el nombre de sus obras, a manera de recaudar información precisa para apreciar dichas obras musicales.

Forma musical

Una forma musical es una disposición ordenada de elementos musicales en el tiempo. Dado que ocurre en el tiempo, su forma se despliega a lo largo de él. La repetición y el contraste son dos características fundamentales de la forma musical.

En la música la repetición se evidencia para un oyente como la anticipación de lo que va a sonar a continuación.

Formas vocales

Recitativo

Texto de la ópera u oratorio en forma recitada, o modo solfeado.

Aria

Composición musical para voz y un acompañamiento instrumental.

Cantata

Alternan personajes líricos sin acción teatral.

Bel canto

Forma vocal de libertades interpretativas.

Formas instrumentales

Concierto

La palabra es italiana y deriva del latín consertum, reunión, articulación, simples obras musicales de conjunto instrumental.

Concerto Grosso

Alternan uno o varios instrumentos con reducida orquesta. Posee tres movimientos Allegro-Adagio-Allegro.

Concierto de Cámara

Es de pequeñas formaciones instrumentales, dúos, tríos, cuartetos, quintetos. La forma musical fue contrapuntística, de melodías y solos instrumentales y hasta improvisaciones.

Concierto de iglesia

Obra musical de conjunto y el principal instrumento es el órgano. Entre las formas de este tipo de concierto: motetes, madrigales y composiciones a cuatro voces.

Suite

Se desarrolló en el siglo XVI, son canciones en la misma tonalidad, conjunto de danzas, consta de cuatro danzas, entre tiempos rápidos y lentos, majestuosos y alegres: Prelude - Allemande - Courante - Zarabande - Gigue. Como adicionales Buree - Gavota - Minuete.

Aunque eran independientes entre sí, se combinaban de forma que podían ejecutarse seguidas. La suite de danzas alcanzó su perfección en las obras de Johann Sebastian Bach. En los siglos XVIII y XIX se fusionó con la sonata y quedó supeditada a ella. Las composiciones modernas del mismo nombre son básicamente obras sinfónicas que se caracterizan por una libertad de estructura y tonalidad.

Sonata

Composición de escritura rítmica binaria o ternaria. Por uno o dos instrumentos, tres o cuatro movimientos.

Tocata

Pieza para instrumentos de teclado, clavicémbalo u órgano. Data del siglo XVI, suele ser una pieza sin reglas ni procedimientos fijos.

Corresponde al estilo improvisado, en la primera época ni se escribía, dependía de la capacidad del instrumentista.

Fuga

Es una técnica de composición, originado en el renacimiento, es un tema, un trozo de música que se basa en un esquema armónico y su contrapunto, repetido en diferentes tonos. Tiene cuatro sesiones: exposición - desarrollo - reexposición conclusiva - coda.

Preludio

Es un tipo de composición como la fuga, siempre precede a otro movimiento, o grupo de movimientos como la suite de danzas o una obra como la gran Ópera.

Suele ser una obra auto contenida en sí, salvo en los casos de anteceder una Ópera, donde puede tener un final alternativo. Su forma es variable entendiéndose a veces como obertura, introducción, entrada

a la sinfonía. El preludio nace de una acostumbrada improvisación de los organistas al afinar los órganos u otros instrumentos.

Variación

Toda transformación musical, tanto melódica como rítmica.
Destacamos los siguientes tipos de variaciones:

· PARAFRASEO MELÓDICO
Consiste en una ampliación de una melodía dada.

· VARIACIÓN CONTRAPUNTÍSTICA
Agregar voces a una voz dada.
Utilizada en la música eclesiástica, preludio coral.

Todas estas formas musicales han sido utilizadas a lo largo de la historia de la música en el cine y sincronizadas en todo tipo de relación audiovisual.

El preludio suele ser una de las formas utilizadas en la composición de Música original para cine. Formas musicales cortas, dentro de unas dimensiones melódico-tonales y de orquestación, buscando sentido de unidad en la obra musical.

Muchos compositores de música para cine suelen recurrir a un patrón de búsqueda similar, partir de un tema principal, presunto *leit motiv* o un *tema preponderante*, y mediante el parafraseo melódico, arribar a una sucesión de oraciones melódicas que den vestidura a las diferentes acciones e incidencias en la narración.

8. Período clásico

A toda orquesta

Se instala a mediados y hacia fines del siglo XVIII, con la Revolución Francesa en 1795 surge el conservatorio como medio popular de educación musical, la música está en la calle y la instrucción es pública.

Es un período humanista, personal, y más universal. Es la melodía quien habla y ésta es el alma de la música clásica. Deviene de la música popular, frases de 8 compases, en dos períodos de 4 compases, de 16 compases (8+8), 6 compases (3+3).

Melodías y ritmos regulares se consolidan en la búsqueda de estas composiciones. Tonos Mayores y Menores, y búsqueda de la expresión, que pasa a detallarse en las partituras de notación musical.

Evoluciona como música *pura*, es decir sin propósitos concretos, la música por la música en sí, al encuentro de la belleza y el equilibrio musical.

Desarrolla las formas de Sonata y Sinfonía. La orquesta tiene 1ros. y 2dos. violines al frente de melodías, y se refuerza la familia instrumental de las cuerdas para la armonía y el acompañamiento mediante flautas, oboes, clarinetes, trompas y trompetas. Timbales, platillos de metal, trompetas y trombones para las estridencias.

Cada artista expresó su individualismo, partieron de bases musicales étnicas, regionales, folclóricas.

Preponderancia en un principio del arte objetivo o arte de salón y el arte subjetivo: la vida, la naturaleza.

Autores como Haydn y Mozart pertenecen al arte objetivo.

Beethoven ligado al arte subjetivo y llegará al Prerromántico.

El arte sinfónico se establece en Alemania, con Haydn, Mozart y Beethoven.

Aún la práctica musical antecede a la teoría, pero luego esto irá cambiando con las proyecciones musicales de Mozart y Beethoven, que irán evolucionando hacia atrevidas modulaciones y buscarán una tendencia más cromática en los pasajes entre modos.

Queda definido e instaurado de manera universal en el sistema musical, las modulaciones Mayor (Dur), Menor (Moll).

Se generan en Italia por la Escuela Napolitana y Alessandro Scarlatti los llamados:

Oratorio

Una especie de Ópera sin puesta en escena.

Cantata

Creada por Scarlatti, al estilo concertado sin coros.

Ópera

Se extendió por toda Europa por este autor, un género de tipo frívolo y galante de la época que se vivió hasta la Revolución Francesa.

Mientras en Francia mediante Lully y Rameau surge el “Voudeville” de temática amplia y popular, alternaba hablado con cantado y nació en las ferias populares, de la mano de las leyendas contadas, que al llegar al género operístico, surgieron racionamientos y prohibiciones. Eran satíricas y populares.

Durante la Revolución Francesa se destacaron las canciones, cantatas e himnos patrióticos, encontrando la música una clara función social, alejándose de los palacios y los templos. Los músicos como Gossec, Méhul, Catel, Berton, Cherubini.

“La Marsellesa” de Rouget de Lisle, surge a modo de himno popular, escrita en la lucha por Austria para derrocar a la monarquía, fue declarada himno nacional en 1795.

Durante este período se evoluciona en la ópera, se le da un sentido más expresivo a cada instrumento y se inician los desarrollos en intensidad y velocidad en las partituras, se utilizan signos para los matices, se buscó carácter y movimiento y se presentaron temas melódicos en contraste y oposición.

El carácter objetivo cede paso al Subjetivo, el comienzo o anticipo de lo que vendría a llamarse el Romanticismo en sus primeras tendencias, y se terminan de desarrollar las formas de Sonata y Sinfonía.

El perfeccionamiento instrumental ayudó al desarrollo de las nuevas tendencias en el arte sinfónico. Los instrumentos de viento de

metal desarrollan varas y pistones para su ejecución (pueden oírse apreciando la “5ta. Sinfonía” de Beethoven).

Los instrumentos de viento de madera como fagot, oboe, clarinete se mejoraron en calidad, llaves, patillas, articulaciones.

Entonces aparece el método BOEHM, para la evolución e interpretación de dichos instrumentos de viento.

El piano inventado a principio del siglo XVIII, se perfecciona en pedales y en el arpa interior, así como también los martillos ejecutores de las teclas y los comienzan a desarrollar grandes fabricantes como Steinway, Pleyel, Blüter.

Clásico siglo XVIII

· Franz Joseph Haydn 1731-1809 Austria
· Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791 Salzburgo
· Ludwig van Beethoven 1770-1827 Bonn

Autores de óperas

· Alemania: Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven
· Italia: Alessandro Scarlatti, Giovanni Battista Pergolesi, Claudio Monteverdi
· Francia: Jean-Baptiste Lully, Jean-Philippe Rameau

9. Período romántico

Una necesidad de expresión

La música evolucionó a través de la mano del hombre, de su pensamiento, de su cálculo, de su necesidad de expresarse, como sucedió con la pintura, como historias paralelas a lo largo de la trayectoria del arte. Y así como ocurre en la pintura de esta época o en el pensamiento, la literatura de aquellos momentos, en el carácter de las composiciones, la búsqueda es marcar definidamente el mundo real del irreal, como propone E. T. A. Hoffmann (1776-1882), o como el pensador J. G. von Herder que aboga por la fusión de las artes y se plantea en lugar de "ser", un llegar a "ser".

Tuvo una importante recepción en el Romanticismo alemán, aunque la mayoría de los románticos no lo reconoció explícitamente.

Algunos jóvenes escritores alemanes comenzaron a preocuparse ante todo por la emoción subjetiva y la espontaneidad del acto creativo. El drama de Friedrich Maximilian Klinger titulado "Sturm und Drang" ("Tempestad y empuje" o también traducido como "Tormenta e ímpetu") acabó dándole nombre al Romanticismo alemán, al que dieron su aportación filósofos como Hegel, escritores y poetas como Schiller, Novali, Tick y Goethe, músicos como Beethoven y Wagner y pintores como Füssli y Friedrich.

Es un período particular donde la música estalla en esplendor creativo. Por una parte el arte Lírico, la ópera, obtiene una gran expansión, especialmente la Ópera italiana, a pesar que todo debía pasar por Francia, y la Gran Ópera es la que se consolidará en París.

Italia, que ya venía desarrollando el género, de la mano de A. Scarlatti y Monteverdi, alcanzará con Giacomo Rossini un considerable liderazgo en el arte musical mundial. Incomparable género, primera manifestación audiovisual, plena, popular, encontrada con sus

espectadores, la ópera reinaba en la gente desplazando a la música instrumental, a opciones de público, más erudita.

La ópera, musicalmente hablando, evoluciona, porque se profundiza en el arte de la orquestación, nuevas propuestas de la música instrumental alemana se irán incorporando a la composición operística, logrando más efectividad en el discurso musical.

Se van a desarrollar los elementos del discurso musical, para integrarse al drama, al relato de la historia, la música *incidental*, la *programática*, *temas preponderantes*, *leit motiv*.

Podemos buscar en las obras de compositores como Schubert de un profundo carácter subjetivista.

La música *programática*, compuesta por Héctor Beriloz de Francia, su composición "La sinfonía Fantástica", para un suceso extramusical, música *incidental* descriptiva al servicio del relato dramático.

El desarrollo de la poesía lírica alemana de inspiradores del pensamiento romántico como Goethe, Schiller, Heine, y la colección de "Lieders" de Schubert, serán junto al legado de la forma clásica, más la armonía tonal, el afianzamiento del género romántico.

Richard Wagner, consolidará la Ópera seria alemana, él escribirá sus propios libretos. Desplazará a la Ópera italiana, por grandiosidad orquestal y precisión dramática, triunfará en el mundo por un largo tiempo, realizará la composición de una amplia cantidad de óperas, llegará a ser muy influyente en la política y la cultura de Alemania, arraigando un estilo puramente nacionalista, de un peso y una identidad verdaderamente poderosa, influenciando en la historia de la música, hasta hoy.

Ópera francesa

· Daniel Aubert 1782-1871
Ópera nacionalista "La muerte de Porticci"

Ópera italiana

· Giacomo Rossini 1792-1868
"La Cenicienta" - "El barbero de Sevilla" - "La italiana en Argel" - "Guillermo Tell"

Su forma operística se llamó Ópera francesa, consolidada desde París y hacia el mundo, también la llamarían La Gran Ópera, sencilla, clara, melódica y orquestalmente, propició espacios bailables dentro de la escena. Con esta aparición en la ópera hizo resurgir el baile, se generalizaron las bailarinas de punta que fueron encontrando su lugar en lo que luego será el Ballet Romántico.

La Ópera italiana entrará en el Romanticismo Lírico, y con su propio estilo, pero será después de Wagner, con un estilo propio, con toda la fuerza nacionalista y popular de Giusseppe Verdi.

· Vincenso Bellini 1801-1835
"Norma"

Ópera seria alemana
· Giacomo Meyerbeer 1791-1864
"Hugonotes" - "El Profeta"

· Carl Maria von Weber 1786-1826
"La africana"

· Richard Wagner 1813-1883
"Lohengrin" - "Tristán e Isolda" - "Tetralogía El anillo del Nibelungo" - "Parsifal" - "El holandés errante"

Romanticismo 1ª etapa Instrumental
· E. T. A. Hoffmann 1776-1822, ruso
· Carl Maria von Weber 1786-1826, alemán
· Franz Schubert 1797-1828, austríaco

Romanticismo 2ª etapa Instrumental
· Héctor Berlioz 1803-1869, francés
· Felix Mendelssohn-Bartholdy 1809-1847, alemán
· Robert Schumann 1810-1849, alemán
· Frederic Chopin 1810-1849, polaco

Romanticismo 3ª etapa
· Franz Liszt 1811-1886, austríaco
· Richard Wagner 1813-1883, alemán

En esta etapa se supera el Romanticismo. Desarrollo del Lied y subjetivismo vocal. Se llega a un desarrollo total del piano por parte de Liszt.

El violín más importante del Romanticismo va a ser el de Nicolo Paganini (1782-1840).

10. Renovadores

Revolución en otro sentido

Surge como un movimiento antirromántico, desde Francia y para el mundo. También catalogado como Preimpresionismo. Se basa en una concepción de la música como forma sonora, en contraste con la concepción romántica de la música como expresión. Tiende a ser lírica, danzante, antes que épica o dramática, sencilla, no grandilocuente, no se preocupa por dejar un mensaje o por exponer el carácter emocional, sentimental del compositor.

Es una etapa que busca salir de esa música tan visceral y emotiva, de la Ópera seria alemana y su música instrumental, sustentada en el desarrollo del piano y los tenores poderosos.

Este movimiento musical renovador, surge desde Francia con otros aires y otra propuesta musical, como las que proponen Couperin y Gounod.

Héctor Berlioz (1803-1869), a quien le tocó por la época, vivir intensamente el Romanticismo musical en Francia, logra generar para la segunda mitad del siglo XIX, un estilo particular, en forma y propuesta, se trata de la música *programática*, música en función de un libreto, un relato, un suceso extramusical.

Surgirán músicos en Francia como Ambroise Tomas (1811-1896), maestro de ópera, de la escuela de Berlioz. El interesante compositor Camille Saint-Säens, quien compondrá sinfonías, sonatas, y óperas y Charles Gounod que realizará una amplia producción musical religiosa.

Con el objetivismo de la 1ra. posguerra nacerá este pensamiento y corriente literaria de realismo social.

Surgirá la Escuela Naturalista de la Ópera con Alfred Bruneau, quien va a llevar a la tragedia lírica las obras de Zolá, la tendencia realista literaria dio lugar a esta nueva escuela, en oposición a la Ópera

alemana, esta ópera realista trabajará con personajes del pueblo y el realismo literario.

Con Bruneau y Debussy como nueva Escuela francesa de música surgirán, George Bizet y Jules Massenet, ambos renovadores de la ópera y consolidados mundialmente con obras renovadas, en estilo y mensaje, en la orquestación, una nueva búsqueda musical, y para ello cambiará todo el espectro tímbrico en relación a lo melódico y armónico.

Esta etapa dará comienzo a una firme y consolidada escuela que, apoyada desde el pensamiento y la pintura, será llamada *Impresionismo*.

Podemos establecer algunas notorias apreciaciones musicales, acerca de esta nueva propuesta musical, preimpresionista, a pesar que la idea de la forma sinfónica sigue vigente, ésta cambia, evoluciona.

Oiremos que los conjuntos instrumentales en esta etapa, se independizan aún más, desarrollan rítmicamente sus diferencias entre los grupos, produciendo más dinámica, puede que los vientos de madera como flauta, clarinete y oboe sigan un patrón rítmico, y la percusión otro, que dialoguen entre los grupos, que melódicamente unos instrumentos se relacionen y construyan un diálogo de propuestas melódicas.

El timbre orquestal varía con respecto a la orquesta romántica, los vientos de metal irán menguando, menos estridencias, así como el uso de timbales y platillos.

Aparecerá el arpa, el vibráfono, las marimbas, los instrumentos de madera de viento y cuerda tendrán más protagonismo, especialmente la flauta, el oboe y el corno inglés.

Las melodías buscarán menos cantidad de notas, serán más largas de duración, en cuanto a los sonidos, más cálidos, y se mostrarán como música descriptiva, menos íntima y emotiva, una nueva propuesta alrededor de lo simbólico, y a fines extramusicales, como el futuro desarrollo audiovisual, la apertura hacia la animación y el nuevo arte cinematográfico.

Surgirá un Paul Dukas, con gran dominio en las formas musicales, y llegará su obra "Aprendiz de Brujo" a realizarse bajo el formato de dibujo animado.

Chabrier, quien luego de un recorrido por la península ibérica escribe su obra "España", influenciado por un carácter melódico español que portan sus escalas hispano árabes, y magiar, con 4 aumentadas y extensiones del 11# y 13 de la octava, ritmos nacionalistas, folclóricos de la península, y las expone como sus "Impresiones de un paseo por España".

El género Lírico de los Renovadores se abre camino ante la potencia de la Ópera seria alemana del Romanticismo, surge de la mano de la Escuela Naturalista de la ópera de Bruneu, con obras como "La Revé", ópera realista con personajes de pueblo, dando cuenta del triunfo del Realismo literario.

También surge "La reforma del arte religioso" por parte de la Escuela Niedermeyer *Schola Cantorum*, comisión creada por el Papa Pio X en 1906 para una actualización y revisión del género a través de los Benedictinos Solesmes.

Renovadores
· Ambroise Thomas 1811-1896 Ópera "Mignon"
· Charles Gounod 1818-1893 Amigo y rival de Thomas. Sinfonista
· Camille Saint-Säens 1835-1921 Influenciado por Héctor Berlioz
· Alexis Emmanuel Chabrier 1841-1894 "España" impresiones de un viaje a través de la Península Ibérica
· Gabriel Fauré 1845-1924 Anticipa el Impresionismo
· Claude Debussy 1862-1918 Reacción antirromántico
· Paul Dukas 1865-1935 "Aprendiz de Brujo"

Naturalismo realidad social = Verismo lírico y Objetivismo.

Escuela Naturalista de la Ópera
· Alfred Bruneau 1857-1934

Ópera francesa Renovadores
· César Franck 1822-1890
· George Bizet 1838-1875
· Jules Massenet 1842-1912

11. Impresionismo musical

Soltar la imaginación

El Impresionismo, nace de una filiación ochocentista, un manifiesto de 1880, cuyos integrantes, Van Gogh, Gauguin, Sérusier, deciden romper con el plano estético por la expresión supuesta, de manera estricta.

La irrealidad como única realidad posible.

Busca idealizar la esencia de la música, no representará ideas, ni sentimientos.

Profundiza aún más que en esa etapa renovadora, definiendo el género, propondrá simbolizar atmósferas, impresiones, el plano irreal, otra visión, una decisión en la forma de ver y transmitir las cosas. En el lenguaje musical, se logra ampliar la manera que tiene la música para relacionarse con lo que rodea al hombre, y su pensamiento. Se plantea que el arte hasta allí desarrollado no deja de ser "una bella mentira", se propone escapar de la realidad, de una falsa, preparada e incompleta visión de lo real, puramente sentimental. Entra en el plano irreal, para simbolizar o describir impresiones, como particulares maneras de ver y contar las cosas, se presenta como la antítesis de la expresión profunda.

El Impresionismo musical es una corriente con dos tendencias: Naturalismo e Impresionismo/Simbolismo.

La base en el pensamiento que va a dar concepción al Impresionismo fue la negación del objeto, de la materia como realidad, fuera de la percepción de los sentidos, tendiendo hacia un plano metafísico.

Los contornos de los objetos se disuelven, el desarrollo temático y la exploración melódica como centro de la sonoridad desaparecen, la lógica en la búsqueda de la composición y la estructura sufren un intenso cambio, surgen modificaciones internas, dentro de la constitución del

objeto artístico, aparecen la vaguedad, lo inmaterial, desaparece la plasticidad de los contornos definidos. El concepto de melodía ampliamente desarrollado en el Romanticismo, cede ante la temática descriptiva, la sonoridad evocativa, los climas particulares.

El escritor Emilio Zolá profundiza el Naturalismo con su tendencia literaria realista y junto con Bruneau (lírico-dramático), consolidan el Naturalismo Operístico.

Mientras en otras artes, en la pintura por ejemplo, esta nueva corriente va abandonar esos profundos trazos, esos rostros casi reales, definidos, de palpable gestualidad, transmitiendo sentimientos, por un universo nuevo, explosivo, sin bordes, ni límites, estalla el color, Monet, Cézanne, Manet.

En la literatura y el pensamiento, Charles Baudelaire, Sthépane Mallarmé, Paul Verlaine.

En música tanto Chabrier, con su composición "España" como Mussorgsky, el destacado músico ruso, con la obra "Cuadros de una exposición", obra para piano que posteriormente Maurice Ravel, arreglará para gran orquesta, inician su búsqueda, de manera descriptiva cuentan una historia.

El Impresionismo musical se consolidará de manera definida ya pasado mediados de siglo, con las obras de Claude Debussy y de Maurice Ravel, ambos compondrán obras simbolistas o descriptivas, evolucionarán en la forma e innovarán tanto en la orquestación como en el uso de la armonía. Debussy compone "Pelleas et Melisande" 1902, una versión de la obra simbolista de Maurice Maeterlinck. El arte de Debussy se mueve en una atmósfera de evocación y ensueño, con una visión particular del universo, el hombre se disuelve ante el cosmos.

Surgirá para esta época, en aquella ebulliciente Francia, un movimiento Antiimpresionista de la mano del músico Erik Satie, quien se anticipó en el uso de acordes sin resolución, y el literato, un grandioso artista de su época, innovador, modernista, Jaques Cocteau. Ambos generan la obra "Parade" 1917, para un ballet realista, un gran libro de Cocteau. Proponen una música antisentimental, la monotonía, la repetición, evitar cualquier emoción, como en las "Gymnopédies", "Gnossiennes" o "Embryons deseches". Será de una gran influencia en músicos futuros como Milhaud, Honegger y Poulenc.

La ópera está en sanas manos como las de Bizet con su "Carmen", antecedente bien realista, y a la vez nacerá un género más pequeño, popular, básico y económico, pero de profundo efecto en lo social,

que será reconocido como un género nuevo, la Opereta francesa, de Jacques Offenbach.

Mientras en Italia crece y se consolida grandiosamente Giusseppe Verdi, la Ópera italiana otra vez en la gloria, surge el movimiento en el arte sinfónico del llamado Verismo.

En Viena el vals se gana la moda del siglo XIX, es el baile que practica la sociedad, en salones, reuniones, y de los compositores entre ellos, a Johann Strauss (hijo), y su "Danubio Azul".

Impresionismo musical
· Claude Debussy 1862-1918
"Fetes" - "Dialogue du vent et de la mer" - "Arabesque" - "Rêverie"
· Maurice Ravel 1875-1937
"Bolero" - "Daphnis et Cloé" - "Suite Nº 2" para orquesta

Antiimpresionismo
· Erik Satie 1866-1925
"Gymnopédies" - "Embriones desechados"

Otros estilos:

Opereta francesa
· Jacques Offenbach 1819-1880 alemán que vive en París
· Johann Strauss (hijo) 1825-1899
Vals vienés "Danubio Azul"

Ópera italiana
· Giuseppe Verdi 1813-1901
"Otello" 1887 - "Falstaff" 1893 - "La traviata" 1893

Verismo italiano
· Alberto Mazzucato 1813-1877
· Pietro Mascagni 1863-1924
"Cavalleria rusticana" 1890
· Giacomo Puccini 1858-1924
"La Boheme" 1896 - "Madame Butterfly" 1904

12. Nacionalismos

Una búsqueda de identidad

Es tiempo de globalización, las naciones en el mundo comienzan a estar más cerca, más conectadas, la información circula a través de los medios, los comienzos de la radio, el telégrafo, los periódicos.

La música irá brotando de distintas regiones de Europa, en búsqueda de raíces, de identidad folclórica, de riqueza cultural, las nuevas escuelas de música, conservatorios musicales, harán posible el surgimiento de autores y estilos novedosos. La elaboración de dichos estilos está apoyada en sonoridades y melodías autóctonas, escalas, y motivos musicales históricos, que los van fundando.

Escuela rusa

Comienza a manifestarse con peso la música a principios del siglo XIX, y a partir de allí, evolucionará de manera rápida y efectiva, pasando en menos de 70 años a ser el epicentro de la revolución musical, y la vanguardia a comienzos de siglo XX. Pero no fue sencillo, fue una intensa lucha cultural, social y política, que influyó en que la historia de la música en Rusia fuera así como fue, explosiva, creativa, y el aporte de quizá uno de los músicos más importantes de la historia de la humanidad Igor Stravinsky.

Llega el cine y Rusia aportará sus compositores. Fundarán un nuevo estilo musical, aportarán rupturas y novedades teóricas.

Innovarán en las formas musicales y los tipos de orquestación, generando obras de prestigio y vanguardia musical.

Los comienzos surgen en medio del dominio de la Iglesia Ortodoxa, por lo tanto, como en otros lugares de Europa, surge al amparo y por intermedio de la religión.

Compositores rusos

· Michail Glinka 1804-1857
· Alexander Dargomizhsky 1813-1869
Fundarán el Grupo de los Cinco.

Grupo de los Cinco

Ninguno era músico profesional. La música era *programática* romántica tipo, Liszt, Schumann. Renuevan el teatro lírico.

· Mili Balákirev 1837-1910 (el líder)
· César Cui 1835-1918
· Modesto Mussorgsky 1839-1881
Se anticipa al Impresionismo.
· Nikolái Rimski-Kórsakov 1844-1908
· Alexander Borodín 1833-1887

Fuera del Grupo de los Cinco

· Arthur Rubinstein 1887-1982
· Peter Ilich Tchaicovsky 1840-1892
Patético melodista, en busca de sentimientos humanos.

Pseudos Clásico/Romántico

Kórsakov, Rubinstein, Tchaicovsky, serán los fundadores de una Nueva Escuela rusa, buscando más técnica instrumentista y saber armónico, se evoluciona en el arte orquestal, se arriba a la nuevas corrientes y escuelas musicales como el Impresionismo y el Expresionismo tonal, ya entrado el siglo XX.

Nueva Escuela rusa

· Alexander Glazunov 1865-1936
· Anatoly Liadov 1855-1914 Profesor de Sergey Prokofiev.
· Alexander Scriabin 1872-1915 Sinfónico, teórico como Schönberg.
· Vladimir Rebikov 1866-1920 Estilo Impresionista.
· Nikolay Obukhov 1892-1954
Ya considera la idea de 12 sonidos y elimina la tonalidad.

Escuela soviética 1929

Lenin proscribe el jazz, la atonalidad, por ser procedentes de la "soberbia occidental", proponiendo la búsqueda de un estilo representativo del Nacionalismo soviético.

También proscribe a músicos como Tchaicovsky, Borodín y Kórsakov, surge de aquí el Realismo ruso, ya entramos en el siglo XX y en el Expresionismo.

Realismo ruso

Se vuelve a permitir a Tchaicovsky y Scriabin, por sus posturas enmendadas en busca de ser más nacionalistas. Pero se prohiben, por seguir innovando musicalmente, a Paul Hindemith (1895-1963) alemán y Olivier Messiaen (1908-1992) francés, son neoclásicos y vanguardistas. Los más perjudicados serán los nuevos compositores como Prokofiev y Dmitri Schostakowich, poco folclóricos y con influencias de Mahler y Hindemith.

· Nikolai Miaskovsky 1881-1950
· Sergey Prokofiev 1891-1953
· Dimitri Schostakowich 1906-1976
· Aram Chatschaturian 1903-1978

Todos estos músicos harán sus aportes musicales al servicio de la imagen, que brota incontenible, evoluciona rápidamente en su tecnología y articulación.

Surge un cine documental, un cine sin sonido, y necesita de estos compositores.

Colaborar en la búsqueda de sentido, en la carga dramática, la estética, el ritmo, los movimientos.

Algunos músicos compondrán obras originales fílmicas, otros serán tomados desde sus obras musicales preexistentes, como música analítica, como en el caso de Igor Stravinsky, músico que no colaboró abiertamente, "La consagración de la primavera" será animada por Walt Disney. O como Paul Dukas y su "Aprendiz de Brujo" también animado, siendo de función analítica para la realización de la animación, en sentido y movimiento. Prokofiev también va a incursionar como músico de cine, ya con un criterio incidental, trabajó con las imágenes y el guión del film "Príncipe Igor", compuso música en función de lograr una carga de sentido dramático, de generar un valor añadido a la fotografía, un clima a la historia, una dinámica al discurso de la imagen.

Chatschaturian será incluido en el film *2001: Odisea del espacio*. Todos llegarán al cine, será un destino también necesario en relación a nuevas fuentes de trabajo.

No olvidemos que los primeros *cuesheet* musicales de las películas, eran interpretados por músicos en directo, como en el teatro, la ópera y el ballet.

Igor Stravinsky (1882-1971). Nace en Rusia y pertenece al Neoclasicismo, dentro del Expresionismo, vuelve a las amplias y antiguas formas musicales, su música vigorosa, complejamente rítmica, audaz, contundente, original, es el más completo de los compositores rusos, sigue vigente en los gustos de los músicos actuales, su música sugiere imágenes, sensaciones, emociones, sabe provocar, o ser oscuramente triste. Posee un completo manejo del lenguaje musical.

Por encargo del director del Ballet ruso Sergey Diaghilev compone 3 ballets: "El pájaro de fuego" 1910, "Petrushka" 1911, "La consagración de la primavera" 1913. Llegó a usar el Dodecafonismo y fue un ferviente admirador del jazz. En 1923 surge la sociedad dodecafónica para la música.

España siglo XIX

Con el antecedente de músicos desde el Preclásico como el guitarrista Gaspar Sanz, nacido en Aragón, quien escribe "Instrucción de la música sobre guitarra española", legado fundacional en la enseñanza de dicho instrumento autóctono, y de Antonio Soler, quien estuvo con D. Scarlatti cuando éste era compositor para la Corte de España, escribe un libro fundamental para aquellos tiempos "Llave de la modulación y antigüedades de la Música", compone música para el teatro de Calderón de la Barca, sus más de 130 villancicos son una base ineludible en el crecimiento de la música en España. Antonio Soler, fue el músico, tratadista y compositor más importante de España en el siglo XVIII.

Pero todo irá cambiando en una región en transformación. Períodos de guerra para mantener la independencia de España, se proclama la 1ra. República, en 1874 se restauran los Borbones con Alfonso XII.

Entonces entra la música de Rossini, que había estado prohibida su difusión desde 1808.

Seduce, contagia la Ópera italiana, y provoca ciertas imitaciones, en el estilo y la forma, pero de la manera en que España se lo podía permitir en aquellos momentos.

Académicamente, la formación de músicos era muy pobre, o por decirlo casi nula, salvo que tuviera la posibilidad de hacerlo en Francia o Italia. Recién entrado el siglo XIX se van a construir los Conservatorios de formación musical, el del Teatro Real de la Ópera de Madrid, y el del "Liceo" de Barcelona.

Digamos que los primeros compositores eran autodidactas, y de insuficiente formación musical en un principio, poca experiencia en relación a la orquestación, y por lo tanto esos primeros intentos compositivos fueron al modo y estilo italiano, pero más pequeño, y con bajos presupuestos, pero por su éxito e interés social, era lo que se quería escuchar, y así se trabajó en función de ello.

La música de Rossini eclipsa el arte religioso reinante en España, se abandonan las tonadillas. La Ópera italiana dominaría en España como género musical. Pero surgirán las diferencias. Barbieri y Eslava plantearán un género que, a modo de ópera, gozará de características particulares, verdaderamente autóctono, se llamará Zarzuela, un estilo más pequeño que la ópera, con temáticas sociales, de la actualidad de aquellos tiempos, con formaciones de menor grupo instrumental, escalas y armonizaciones de tipo hispanas y raíces folclóricas, de características sinfónicas, son llamadas Zarzuelas grandes y Zarzuelas breves.

Surgirá en el sur de España, la Escuela andaluza de Esteban Calderón, de cante flamenco.

Por el lado del Mediterráneo, la Escuela valenciana, en temas de género religioso.

Va a surgir un movimiento patriótico de un grupo de músicos españoles, que van a plantear diferenciarse de la heredada música italiana y hacer un estilo que los represente musicalmente, y tendremos a músicos como Melchor Gomis (1797-1836) que compone "La Aldeana" que va a recorrer Europa, o Ramón Carnicer (1789-1855) catalán, que su mejor obra es "Cristóbal Colón".

A partir de 1850 surgirán obras jóvenes teatrales de la mano de Francisco Barbieri, Cristóbal Oudrid, Joaquín Gaztambide e Hilarión Eslava, aquí surge el empuje musical español que se consolida con la fundación de los dos Teatros de la Ópera y Conservatorios musicales de Madrid y Barcelona.

Se desarrolla rápidamente la música instrumental, con más música de cámara, que de grandes formas. Una nueva camada de jóvenes músicos, Juan Crisóstomo Arriaga (1806-1826), Pedro Tintorer (1814-1891) alumno de Franz Liszt.

B. Pujol (1835-1898) escribía fantasías o caprichos de obras conocidas de Liszt o Herz, fue profesor catalán de Granados y Malats.

España será la patrocinadora, inventora y difusora del instrumento de cuerdas, la guitarra.

Tendrá excelentes instrumentistas, virtuosos y grandes teóricos y compositores de la guitarra.

Uno de los más famosos e importantes es Fernando Sor, virtuoso reconocido en el mundo entero. En la actualidad se sigue utilizando su método de enseñanza, tanto como sus ejercicios de estudio y piezas de concierto para guitarra, en todos los conservatorios musicales.

Otro maestro y teórico, mejor compositor que instrumentista, es Dionisio Aguado (1784-1849) que va a ser maestro de otro gran instrumentista de la guitarra, Francisco Tárrega 1852-1909.

Miguel Hilarión Eslava (1807-1878) compone "Miserere" se ejecuta en Sevilla en Semana Santa.

Zarzuela Grande

Bretón de los Herreros compuso "El novio y el Concierto" 1839 zarzuela de tipo comedia. El resurgimiento de la zarzuela fue promovido por Rafael Hernando (1822-1888) junto a otros compositores.

Oudrid, Salas, Olona, Inzenga, Gaztambide, Hernando y Barbieri han de fundar la Sociedad Artístico Musical para cultivar la zarzuela y, Francisco Barbieri que era de origen italiano, compondrá obras inolvidables de este género español, "Pan y Toros" 1864, "El barberillo de Lavapies" 1874 y que en la época de Goya fue el músico más famoso.

La Zarzuela grande va a ceder espacio ante esta alternativa del llamado género chico, Zarzuelas breves, es época de crisis teatral y todo se achica, hay zarzuelas de un acto, con características peculiares, es como si a la forma del sainete se le agregara la revista lírica, y va a tener a sus compositores, Chueca, Valverde y Chapí autor de "La Gran Vía" 1886, "La Tempestad" 1882, "La Bruja" 1887.

Se va a necesitar que transcurra más de medio siglo XIX para que surjan, de la mano de compositores españoles, algunas óperas como las de Tomás Bretón (1856-1923) "La Dolores" 1895 y "La verbena de la Paloma", o las obras del autor Emilio Serrano (1850-1939) "Doña Juana la Loca" y "La Maja sin rumbo" estrenada en Buenos Aires. Roberto Chapí (1851-1922) compone "Circe" y "Margarita La Tornera".

Este fin de siglo XIX va a ser el que propicie el Nacionalismo español como Nueva Escuela musical con dos figuras de gran peso y constancia, Felipe Pedrell (1841-1922), de estilo romántico III, estilo Wagner y mezcla con la Escuela rusa y Federico Olmeda (1865-1909), polifonista religioso de sinfonías y cuartetos.

Durante los comienzos del siglo XX, la música y los músicos españoles encontrarán su ruta, forjando un estilo, una identidad, ya están los frutos de las nuevas camadas de grandes autores, instrumentistas y compositores de trascendencia mundial.

De la Escuela de Malats y Viñes, surgirá en el piano, Isaac Albeniz (1860-1909), precursor de la armonía contemporánea, con fuerza expresiva y colorido, compone "Iberia", su obra más famosa.

El chelista Pablo Casals (1876-1973), el más virtuoso en ese instrumento, cautivará al público con sus conciertos.

Enrique Granados (1868-1914), catalán, compositor de "Goyescas".

Joaquín Rodrigo (1902-1887), compositor polifónico autor del "Concierto de Aranjuez" para guitarra y orquesta.

De la Escuela Andaluza surge Manuel de Falla (1876-1946), autor de "El Amor Brujo", "El sombrero de tres picos".

Joaquín Turina (1882-1929), pianista, director de orquesta y creador del sinfonismo contemporáneo español.

Estados Unidos

George Gershwin (1898-1937), músico de gran formación y poderoso compositor y orquestador. Fue creador de un estilo vigoroso, joven, que pudo incursionar en el cine. Investigó en las raíces americanas, hizo un estilo, pasó por el blues, por el jazz, y creó obras inolvidables, inventó el género Western musical como patrón de una música folclórica y cinematográfica. Su obra más explosiva es "Rapsodia en Azul" de 1924.

Aarón Copland (1900-1987), un símbolo de los Estados Unidos a través de este autor se puede recorrer la música de ese país.

Noruega

Edvard Grieg (1843-1907), sinfonista, colorido, melódico, de características románticas y preimpresionista, hizo himnos de su país y fue reconocido en el mundo.

Checoslovaquia

Antonín Dvorak (1841-1904), gran músico, de un estilo particular, compone la Sinfonía Nº 9 conocida como "Sinfonía del nuevo Mundo", sus últimos años los vivió en Nueva York.

Finlandia

Jean Sibelius (1865-1957), su música fue popular en Inglaterra y Estados Unidos.

Inglaterra

El Nacionalismo llega relativamente tarde a la música inglesa.

Edward Elgar (1857-1934), tuvo un amplio reconocimiento internacional, pero su música no está tocada por raíces folclóricas. Su lenguaje musical es el Romanticismo Tardío, derivando de Wagner y de Brahms su estilo armónico, el sistema de *leit motiv* en sus oratorios. El renacimiento musical anunciado por Elgar y por Cecil Sharp (1859-1924), compositor de "Antologías de canciones folclóricas" dará continuidad en dos importantes músicos del futuro Inglés: Ralph Vaughan Williams (1872-1958) y de Gustav Holst (1874-1934), la nueva Escuela inglesa.

Segunda mitad del siglo XIX

Las últimas décadas del siglo XIX fueron realmente pacíficas y estables en Europa.

Pero los comienzos del siglo XX serán radicalmente distintos, habrá un aumento de la tensión política internacional, un cambio en la humanidad, que culminará con la Primera Guerra Mundial. En la música casi desaparece el período Clásico-Romántico, y los convencionalismos de la Tonalidad, tal y como fueron entendidos en estos períodos.

Alemania posrromántica

Luego de la tromba musical, del poderío musical, instrumental y lírico dramático del siglo pasado, de la mano de Richard Wagner, de la escuela pianística heredada desde Beethoven, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Alemania transitará una búsqueda no muy distinta, sí más profunda e intimista, una nueva camada de músicos extraordinarios, transformarán aún más el estilo alemán.

Transitará el Impresionismo desde Francia y hacia el mundo, será escuela de nacionalismos, un estilo que también dejará huellas y que los nuevos compositores alemanes no dejarán de tener en cuenta.

Surge esta Alemania posrromántica, mientras en la atención del resto de Europa transita el Impresionismo musical, con toda la fuerza de la música sinfónica, con un rápido retorno a la música instrumental.

A continuación citaremos compositores de este período.

Johannes Brahms 1833-1897, compositor de estilo Clásico y Romántico, llamado quizá por algunos, el último compositor clásico, explota brillantemente el estilo y la forma, claro, preciso, melodista y poderoso orquestador, un gran estilo.

Antón Bruckner 1824-1896, compositor de música *programática* al estilo Beriloz. Es la antítesis de Brahms. Va a ser el maestro de un gran músico del siglo Gustav Mahler.

Aparecerá una nueva corriente de brillantes y teóricos músicos, innovadores, profundos compositores de un estilo aún vigente, palpable en la música actual, en el cine, el teatro, la danza.

Hugo Wolf (1860-1903), compositor de piezas para piano, coros, obras sinfónicas, una ópera completa “Der Corregidor” 1896. Su obra más importante va a ser como creador de 250 Lieders, excelente continuación de la tradición romántica alemana de la canción solística con acompañamiento de piano.

Gustav Mahler (1860-1911), fue director de la Ópera de Viena entre 1897 y 1907 y director de la Orquesta Filarmónica de Nueva York 1909-1911. Sinfonista, creador de un estilo, Romántico tardío, propone dos tendencias musicales en el carácter de la música *programática*, la Filosófica: reino de las ideas, emociones, incidencias particulares, y la Descriptiva: sucesos extramusicales, ambas por complementación. Mahler tiene compuestas 9 sinfonías y una décima que quedó inconclusa, reconstruida más tarde, y cinco ciclos de canciones para voces solistas, su 5ta. Sinfonía es una clara marca de su estilo musical, intenso, intimista, profundo, de largas notas melódicas y renovada armonía, renueva la sonoridad orquestal, retornan los instrumentos de metal y las cuerdas, especialmente. Compone también “La canción de la tierra” se basa en un ciclo de seis poemas traducidos del chino por Hans Bethge, bajo el título de “La flauta china”.

Richard Strauss (1864-1949) también un músico revolucionario, entra en el atonalismo y el dodecafonismo. Va a ser un compositor de música *programática* descriptiva como Mahler, su obra será incluida en el cine. Fue famoso director de orquesta, ocupó cargos en los teatros de ópera de Munich, Berlín, Viena, y dirigió las grandes orquestas de todo el mundo. Escribe 150 Lieders, y poemas sinfónicos sobre programas tanto filosóficos como descriptivos. Filosóficos: “Muerte y Transfiguración” 1889, “Así hablaba Zaratustra” 1896, que es filosófico en un doble sentido: la obra es un comentario musical del célebre poema en prosa de Friedrich Nietzsche, cuya doctrina del superhombre agitaba a toda Europa. Escribe una ópera que no tiene éxito, “Guntram” 1893. En 1901 “La necesidad del Fuego”, pero el gran salto lo dará con su ópera “Salomé” en 1905. Las últimas obras serán de tipo neoclásicas como su “Metamorfosis” en 1945, obra instrumental para 23 solistas de cuerdas.

Máximo Reger (1873-1916), compositor de la corriente llamada Objetivismo, música que provoca, impone, propone, a veces de una extensión excesiva, y con una prodigiosa técnica contrapuntística.

Descendiente espiritual de Brahms, de extremado cromatismo y modulación. Notables sus obras organísticas, preludios corales y fantasías. No escribió óperas, ni música *programática*. Compuso canciones, piezas para piano y obras corales y de cámara.

Hans Pfitzner (1869-1949), es el principal compositor conservador alemán de la generación posrromántica, por sus óperas, sobre todo por "Palestrina" 1917, y un "Concierto para violín en Si menor" 1925.

13. Expresionismo musical

La ruptura conseguida

El Expresionismo es la evolución, la integridad del mundo romántico y su representación. Procede en sentido opuesto al Impresionismo, trata de representar la experiencia interior del hombre, tal como existe en el mundo moderno, como lo cuenta la psicología del siglo XX, fracturado por los conflictos interiores, miedos, fobias, ansiedades, sometido a impulsos inconcientes, en medio de una insatisfacción social, en un sistema en crisis, las guerras mundiales, la explosión industrial, la evolución de los medios de comunicación, la electricidad, la radio, el progreso tecnológico, la consolidación del género del jazz y el desarrollo del cine.

La verdad subjetiva de los sentimientos, un clima inusitado de saturación dramática, y toda una transformación en el orden sonoro.

Después de la guerra de 1914-1918, el mundo europeo, desconcertado y desmoralizado por esa catástrofe, sintió que algo debía cambiar, entonces surgen ansias renovadoras en el espíritu social.

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) se fundó en 1922 para reflejar las nuevas tendencias y formas artísticas.

Dentro de esta etapa, surgirán las distintas prolongaciones, al Cromatismo, la atonalidad, el Dodecafonismo, el Neoclasicismo, el Serialismo, la música electrónica, aleatoria, música postserial, nueva sencillez.

Parte del realismo transfigurado por la visión interior, supone la actitud de un hombre sólo en el mundo, ante él, observador y juez, intérprete sensorial y mental del universo que le ha tocado transitar.

Se inscriben en la tendencia Kandinsky, Modigliani, Chagall, Klimt, en la pintura. Wedekind, Kafka, Toller, Kayser, en la literatura y el teatro. Pabst, Dreyer, Wienne, Lang en el cine. Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern en la música.

El Expresionismo plantea una perpetua fuga hacia lo inédito, mezcla lo imaginario con lo concreto, la expresividad subjetiva lograda con medios abstractos. El Expresionismo musical debió crear su propia técnica, y ajustándonos a lo estrictamente musical, podemos denominar la atonalidad, la ruptura de lo tonal, como el complemento técnico indispensable, aunque no único, para la consolidación de una ruptura estética, en lo propuesto hasta aquí.

La ruptura de las formas tradicionales, de melodía, forma, armonía, desarrollo y sonoridad, transitando una tesis dinámica que exige una tensión continuada, sin puntos de apoyo, indefinidamente continua, sin solución posible o al menos aparente.

Es la irrealidad de la realidad musical, hacia lo fantástico, impredecible, de valores inconcretos e irreales en la armonía y una dislocación en la temática, un clima inusitado de orden poético que nos pone en dimensiones extrañas e irreales.

La negación de lo estable, en una perpetua fuga hacia lo inédito.

Que la expresión esté lograda, y no importa como, tal es la conducta que se trazó el Expresionismo.

Atonalidad

Evitar la tonalidad central.

Todo el Expresionismo musical gira en torno a la personalidad de Arnold Schönberg, es el auténtico revolucionario de nuestro tiempo.

Uno de los factores decisivos para esta ruptura tonal en la música será la incesante desintegración cromática, la adaptación contínua de nuevas disonancias. La evolución musical fue debilitando la tonalidad clásica, dejó de ser el control de la armonía.

Schönberg va a liberar cada grado que conforma el acorde, ahora todos los sonidos tendrán una individualidad semejante.

El melodrama "Pierrot lunaire" será la primera expresión del atonalismo. Ésta será una etapa decisiva en la conquista del idioma atonal, surgirán paralelamente sus discípulos Alban Berg y Anton Webern.

Organizada la producción atonal por parte de Schönberg, comenzará con aportes de un nuevo orden estructural en obras como "Serenata opus 24" y en la "Suite opus 25", con una escritura ya basada en serie de 12 notas diferentes, en una codificación definitiva de lo que después se denominó técnica dodecafónica.

Dodecafonismo

Composición con 12 sonidos diferentes y sin relación tonal, aunque sí interválica, cuya rigurosa ordenación debe ser mantenida, ya sea en el orden horizontal como en el vertical.

Encontraremos antecedentes a lo largo de la historia de la música. El siglo XIX se halla pleno de intentos tendientes a intensificar el tratamiento cromático, temas que presentan los 12 sonidos de la escala cromática, como el tema principal del 1er. movimiento de la "Sinfonía Fausto" de Franz Liszt 1854.

Schönberg adoptó un tipo de cromatismo integral y elevó la disonancia a la condición de sonido simultáneo, que gozaba de iguales derechos que la consonancia, éste fue su aporte decisivo.

Serialismo

La serie es una sucesión musical abstracta, a partir de la cual se derivan todos los sonidos de una composición. Su función consiste en regular las relaciones sonoras, pero no como se afirma en algunos casos, la de determinar la altura de los sonidos, dado que cada sonido puede aparecer en la octava que se desee, pudiendo ser transformada la forma original de la serie en las variantes de contrapunto: inversión-retrógrado/retrógrado de la inversión, mediante lo cual se altera la sucesión de los intervalos musicales. Además de ello, cada una de las "Cuatro formas" de la serie, es decir: Forma original/inversión/retrógrado/retrógrado de la inversión, puede ser transpuesta, sobre cada uno de los 12 grados cromáticos, de manera que se dispone, en total de 48 formas.

Música electrónica

La técnica instrumental evoluciona hacia una búsqueda, una experimentación con la electrónica, mediante la cual se hace posible la aparición de timbres diferentes, nuevos tipos de música, sujetos a esta nueva instrumentación, y la electrónica en vivo muestra una espontánea creatividad, abre un nuevo campo en el enriquecimiento de nuevos sonidos, de la expresividad, de lo nuevo, con timbres inesperados, una nueva estética, imposible de disimular.

Aleatoria

El azar introduce en lo racional una nueva y variada fantasía musical.

No está totalmente organizada y permite libertad de creación en el mismo momento de ejecutarse. Antirracionalista.

Dentro de este campo deben incluirse la música flexible y la música abierta.

También llamada música indeterminada, citamos la obra de Alexander Calder "Mobile", ligada al arte cinético.

Música postserial

Actúa de forma innovadora en el teatro experimental.

Una búsqueda que parte de este nuevo estilo modernista que, ligado a un carácter expresivo, al drama, plasma su forma.

Neoclasicismo

Es un retorno anunciado. La ruptura tonal, las nuevas y variadas formas, de alguna u otra manera plantearon un desarraigo de lo que el hombre había convivido hasta aquí con este arte. La música se había alejado de ese carácter emocional, de la comprensión del oyente. Una encrucijada entre la música y la aritmética musical.

A una década del primer manifiesto musical expresionista, atonal, de Schönberg, (Opus 10), surge el planteo de una nueva corriente musical. Una revisión musical.

Es el retorno al mundo melódico, a las grandes formas surgidas en la etapa clásica de la música, la incorporación de la atonalidad y la polirritmia contemporánea, como refresco y actualización, completarán obras de referencias barrocas, clásicas.

Richard Strauss será el primer compositor en incursionar en el Neoclasicismo con "El caballero de la rosa" en 1911 con referencias a Mozart.

El compositor francés Maurice Ravel, trasciende al Impresionismo musical, compuso su "Suite en seis partes para piano Tombeau du Couperin" entre los años 1914 y 1917, una de las obras más importantes del estilo. Compone una serie de obras de difícil inscripción en el movimiento Impresionista y que se decantarán como de tendencia Neoclásica: "La alborada del gracioso", "La Valse", "La hora española", "Bolero", "El niño y los sortilegios".

Darius Milhaud, Erik Satie y Aarón Copland, se identificarán con Stravinsky, incursionarán en esta tendencia de usar armonías perfectas, emulando la música barroca de Bach y Händel, o la clásica de Mozart y Haydn, combinaciones de rítmica regulares y simples, toda una confrontación con la Nueva escuela de Viena.

Igor Stravinsky, tendrá una amplia producción y será el máximo representante de esta nueva tendencia, con su obra "Pulcinella",

compuesta para el Ballet ruso de Diaghilev, y será reforzada con la colaboración de artistas como Picasso y Cocteau.

El compositor ruso, va a desarrollar esta nueva modalidad musical con obras como: "Concierto para piano e instrumentos de viento" en 1924, "Serenata en A" en 1925, la ópera "The Rake's progress" (Mozart), "Persephone" (Gluck), "El beso del hada" (Tchaicovsky), "Sinfonía en C" (Haydn); "Oedipus Rex" (con referencias de Verdi, Händel), "Requiem Canticles" con referencias dodecafónicas.

Prokofiev, quien trabaja en cine, se adhiere a la nueva corriente compositora, con antecedentes como la "Sinfonía Nº 1" en 1916, "Sinfonía Clásica" en 1918.

Ya consolidado como un nuevo estilo, tendrá sus seguidores, como algunos músicos de Francia, integrantes del "Grupo de los Seis", Francis Poulenc, Arthur Honegger que junto al ya nombrado Milhaud componen obras Neoclásicas.

En Italia, será tomada con ferviente entusiasmo la llegada de este estilo, que será reivindicado por compositores como: Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti y Giorgio F. Ghedini.

En España la música de Manuel de Falla tiene una clara inscripción en la tendencia musical, "El retablo de maese Pedro", "Concierto para Clave y cinco instrumentos".

Ernesto Halffter con su "Sinfonietta en Re mayor" en 1925, Rodolfo Halffter (hermano) con su ballet "Don Lindo de Almería" y "Dos Sonatas de El Escorial".

Gustavo Pittaluga, es un músico de Madrid, perteneciente al llamado Grupo de los Ocho, un conjunto de escritores, músicos y artristas de la generación del 27, fue un exponente de este estilo. Compuso Bandas de música original para el cine, trabajando con Buñuel, en películas como *Viridiana* o compartiendo el trabajo con Halffter en el film *Los Olvidados*.

Paul Hindemith, también será un exponente del Neoclasicismo, con obras como la Serie de "Kammermusik", "Das Marienleben" y "Matías el Pintor".

Nueva sencillez

Vuelve a introducir la expresión subjetiva y directa del sentimiento, en obras de gran complejidad, a la vez el Minimalismo musical de origen americano cultiva una sencillez que aspira a la meditación.

El Minimalismo, de origen americano, son procedimientos repetitivos arcaicos o de origen asiático. Esta sencillez puede envolver

experimentos microtonales y electrónicos. Por influencia de Cage, la música oriental, la música pop, etc. surgió, paralelamente a los movimientos del año 68, una música denominada "intuitiva", meditativa y abierta a la intuición irracional.

Expresionismo, Atonalidad, Dodecafonismo

· Arnold Schönberg 1874-1951
· Alban Berg 1885-1935
· Anton von Webern 1883-1945

Vanguardia del 50 al 60

· Olivier Messiaen 1908-1992
· Karlheinz Stockhausen 1928-2007
· Pierre Boulez 1925

Estados Unidos

· Milton Babbitt 1916-2011
· Roger Sessions 1896-1985

Nuevos estilos (Pos 50)

· Paul Hindemith 1895-1963
· Zoltán Kodály 1882-1967
· Bela Bartok 1881-1945
· Dimitri Schostakowich 1906-1976
· Sergei Prokofiev 1891-1953

Neoclasicismo

· Igor Stravinsky 1882-1971
· Arthur Honegger 1892-1955
· Darius Milhaud 1894-1974
· Francis Poulenc 1890-1963

Siglo XX
1890 · Impresionismo
1900 · Expresionismo-Atonalismo-Escuela de Viena

· 1902 - C. Debussy: "Pelleas et Melisande"
· 1905 - R. Strauss: "Salomé"
· 1907 - A. Schönberg: "Opus 10"

1910

· 1911 - R. Strauss: "El Caballero de la rosa"
· 1913 - I. Stravinsky: "Consagración de la primavera"
· 1918 - I. Stravinsky: "Historia del soldado" Neoclásico

1920

· 1922 - A. Schönberg: "Suite opus 25"
· 1923 - B. Bartok: "Suite de danzas"
· 1925 - A. Berg: "Wozzeck" Atonal
· 1928 - K. Weill: "Die Dreigroschenoper" (La ópera de tres centavos)

1930

· 1935 - A. Berg: "Concierto para violín"
· 1936 - B. Bartok: "Música para cuerdas"

1940

· 1944 - J. Cage: "Piano preparado"
· 1945 - B. Britten: "Peter Grimes"
· 1948 - O. Messiaen: "Turangalila"

1950 · Música serial-Electrónica-Aleatoria

· 1955 - P. Boulez: "Le marteau sans maître"

1960 · Postserial

· 1961 - G. Ligeti: "Atmósferas"
· 1965 - B.A. Zimmermann: "Soldados"
· 1966 - K. Penderecki: "La Pasión según San Lucas"
· 1969 - Woodstock: "Primera manifestación popular de música rock"

1970 · Nueva sencillez

· 1970 - Stockhausen: Expomúsica

Algunos músicos del siglo XX

· C. Debussy 1862-1918
· R. Strauss 1864-1949
· A. Schönberg 1874-1954
· M. Ravel 1875-1937
· B. Bartok 1881-1945
· I. Stravinsky 1882-1971
· A. Webern 1883-1945

· A. Berg 1885-1935
· J. Ibert 1890-1962
· S. Prokofiev 1891-1955
· A. Honegger 1892-1955
· D. Milhaud 1892-1974
· P. Hindemith 1895-1963
· K. Orff 1895-1982
· H. Eisler 1898-1962
· G. Gershwin 1898-1937
· K. Weill 1900-1950
· E. Krenek 1900-1991
· L. Dallapiccola 1904-1975
· K. Hartmann 1905-1963
· D. Schostakowich 1906-1975
· W. Fortner 1907-1987
· O. Messiaen 1908-1992
· J. Cage 1912-1992
· B. Britten 1913-1976
· B. A. Zimmermann 1918-1970
· B. Maderna 1920-1973
· I. Xenakis 1922-2001
· G. Ligeti 1923
· L. Nono 1924-1990
· P. Boulez 1925
· H. W. Henze 1926
· K. Stockhausen 1928-2007
· M. Kagel 1931-2008
· K. Penderecki 1933

14. Género música popular

Nuevos estilos

Las raíces que engendraron cada uno de estos estilos populares, surgen del folclore de cada una de las culturas que los desarrollaron.

En un principio estas corrientes musicales, podrían haberse observado como de exclusivas procedencias nacionales, propias de una nación, todo ha cambiado y el tiempo muestra que han sido ampliamente universalizadas.

Sin perder identidad, como referencia de un pueblo que la engendró, éstas son músicas del mundo, para toda la humanidad.

Los géneros populares, en similitud con el género llamado "culto", fueron evolucionando a lo largo de su historia, y encuentran ciertos paralelismos, como para asimilar con las sucesivas etapas de la música, del Preclásico, Clásico, Romántico, Impresionista, Expresionista.

No es lo mismo, en el género de tango, una composición de Carlos Di Sarli, de Osvaldo Pugliese, o de Astor Piazzola.

La orquesta de Di Sarli suena como más cercana al género clásico, melodías al frente de la composición, desarrolladas mayormente por violines, y orquestaciones con más cuerdas, ritmos regulares, melodías simples, en tonalidad mayor o menor, y armónicamente, responde a las consignas teóricas que sustentan esta etapa de la música.

Un poco más intensas pueden resultarnos las composiciones en la orquesta de Pugliese, que suena más romántica, con cromatismos evidentes, disonancias y polirritmia orquestal, ambas al servicio de la melodía, y aunque contiene una marcada regularidad rítmica, fundamento para hacer una música bailable, y por lo tanto masiva y popular, se renueva en los patrones rítmicos constantemente, generando diversidad dinámica y expresiva.

En cambio en la música de Piazzola, el concepto tango, está más cercano al estilo del Impresionismo y al Neoclasicismo.

Las composiciones contemplan una armonía más actual, con modulaciones diversas, con acordes modernos, de extensión, y dominantes alteradas, con gran despliegue rítmico.

Es generador de climas, descriptivo, forjó su propio estilo, llamado música ciudadana y proyectó el instrumento del bandoneón, como solista, de gran expresividad tanto en lo emotivo, como en la intensidad, y lo fundamental, con un timbre que lo hace característico.

No quedarán dudas que así como sucede esto en el tango, se produce también en el jazz, o en el rock.

En este siglo la música popular, por acción de los medios y las empresas discográficas, alcanzó dimensiones mundiales.

La música popular también interviene en el cine, sus inclusiones, del recuerdo u originales al film, cumplen su función, en relación a la imagen. Estableciendo relaciones de contexto, de épocas, modas, evocativas, históricas, aportando un nexo, un incentivo a lo que la imagen quiere transmitir.

La música llega a este siglo XXI con la consolidación de este nuevo estilo musical que podemos llamar "la música de cine".

Aquí dejaré una relación de autores y estilos dentro del género popular, una breve clasificación de las épocas y las corrientes musicales, que hacen a nuestra cultura popular más universal.

Tango

Llegan a Sudamérica, al Río de la Plata, diferentes influencias musicales, que portan los nuevos inmigrantes de esta región. Llegan de Europa, de África y de diversos países de América latina, el Tango andaluz, la música negra, Habaneras y bailes de salón, música pagana y modalidades de trovadores y payadores.

De la cultura popular europea, y de manera directa ligada a la tradición operística, esa ligazón con el canto, exporta este modelo de La Canción italiana, por medio de la nueva inmigración, que huye de la guerra y el hambre, en busca de un nuevo mundo donde hechar raíces.

El primer manifiesto, reconocido por todos los estudiosos de la historia del tango, será adjudicado a "El entrerriano", cuyo autor es Rosendo Mendizábal (1868-1913). Al escucharlo podemos apreciar su sencillez, su incipiente desarrollo armónico.

Los primeros compositores, de formación musical y grandes

artistas intuitivos, serán: Alfredo Gobbi (padre), Angel Villoldo (1861-1919), en la primera década del siglo XX.

La Orquesta típica criolla, así era llamada en esa época, de Vicente Greco (1886-1924), Juan Maglio (1880-1934).

En 1917 aparece el primer tango canción, una forma que sienta escuela. El autor es Pascual Contursi (1888-1932), y el tango se llama "Mi noche triste".

Durante los años 20 se va consolidando el llamado tango tradicional, se desarrollan grandes producciones en calidad y cantidad.

Surgen gran cantidad de músicos compositores e instrumentistas, de formación académica, que se comprometen con el estilo y lograrán consolidar un género popular para siempre.

Agustín Bardi (1884-1941), Eduardo Arolas (1892-1924). La gran orquesta bailable de Osvaldo Fresedo (1897-1984), Juan Carlos Cobián (1896-1953), Roberto Firpo (1884-1969), Francisco Canaro (1888-1964), Julio De Caro (1899-1980), Francisco Lomuto (1893-1950).

Y por sobre todo es la década de Carlos Gardel, quien sería la voz del tango, para la Argentina y todo el mundo.

Surgieron otros cantantes, Charlo, Ignacio Corsini, Agustín Magaldi.

Las letras fueron parte fundamental en la evolución del género.

Escritores, poetas del tango como Enrique Cadícamo, Celedonio Flores, Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Alfredo Lepera.

Se consolida como género musical, es internacionalmente reconocido.

Se hicieron películas con Carlos Gardel, en producciones nacionales e internacionales.

Las voces femeninas eran las de Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Rosita del Carril, Sofía Bozán, Tita Merello, Mercedes Simone, Libertad Lamarque, Nelly Omar.

Lo mejor estaba por llegar y serán los compositores y las orquestas del 40, década gloriosa para el tango afincado en la cultura popular.

A los escritores se les sumarán Homero Expósito, Cátulo Castillo, y luego Horacio Ferrer.

Es el período de las grandes orquestas bailables, el tango estaba en la calle y la gente así lo vivía, lo cantaba, lo bailaba.

Juan D'Arienzo (1900-1976) y su orquesta, muestra una precisa rítmica orquestal e intensas melodías.

Carlos Di Sarli (1903-1960), singular expresividad orquestal, apoyada en el movimiento de los instrumentos de cuerda, y en la brillante y juvenil voz de Roberto Ruffino, que debuta en la orquesta con 15 años.

Anibal Troilo, "Pichuco" (1914-1975), eximio bandoneonista, sus composiciones y orquestaciones fueron el bastión del baile milonguero.

Osvaldo Pugliese (1905-1995), su orquesta fue de las mejores. Su tango intenso, romántico, generador del tango de salón, que tenía otra modalidad ligada a la interpretación del baile ante la frase melódica, rompe con la unidad del patrón rítmico, acelerando y desacelerando en un mismo tema, también da lugar a la improvisación de ciertas líneas instrumentales.

Las voces masculinas de Ángel Vargas, Miguel Montero, Héctor Mauré, Alberto Podestá, Alberto Marino, Alfredo Belusi.

Muy poco después llega al mundo del tango Astor Piazzola (1921-1992), quien comenzaría como arreglista de Troilo, y que sentaría el estilo del tango de Vanguardia.

Horacio Salgán (1916-), Mariano Mores (1918-), serán los más jóvenes de estas grandes generaciones de compositores, que habrán forjado un estilo y una identidad musical.

Surgirán a partir de los 60 Raúl Garello (1936-), Julián Plaza, José Colángelo, cantores como, Hugo del Carril, Alberto Castillo, Julio Sosa, Floreal Ruiz, Roberto Goyeneche.

Más cercanos a los años 80, Rodolfo Mederos (1940-), Pablo Ziegler (1944-), Gerardo Gandini (1936-), las orquestas "Sexteto Mayor" y "Sexteto Tango".

Más cerca en el tiempo, tenemos a orquestas como "Color Tango", "El Arranque". El bandoneonista, compositor y cantante Rubén Juárez (1947-2010).

Las cantantes, Susana Rinaldi, Virginia Luque, Susy Leiva, María Graña, Adriana Varela.

En la actualidad hay una nueva generación de intérpretes, con la aparición de jóvenes orquestas y cantantes.

Una gran difusión por el baile del tango y la organización de festivales en todo el mundo.

Jazz

Esta música tiene sus raíces populares, en la música que llegó de las poblaciones de la África Negra, con el tránsito de esclavos y con ellos sus tradiciones, *negro spirituals*, folclore africano, baladas francesas de colonizaciones del siglo pasado y el *gospel*.

Se dice que el jazz fundacional surge en Nueva Orleans con la llegada de Louis Armstrong "Satchmo" (1901-1971), Joe Oliver (1885-1938), Fletcher Henderson (1897-1952), Ferdinand Morton (1885-1941) alias "Jelly Roll" y Edward "Duke" Ellington (1899-1974).

Estos músicos lo llevarán para su consolidación a ciudades como Chicago, Nueva York.

Es por los años 30, donde esta música busca un rumbo diferente, en la forma y el concepto, estaba aún muy atada al baile, o a la intimista relación con el *blues*, simple, visceral, al alcance de todos, como manifestación del pueblo y sus dolientes miradas de un triste pasado.

El *blues* de W. C. Handy, Ma Rainey, Bessie Smith, Muddy Waters, John Lee Hocker, Sonny Boy Williamson, Howlin Wolf.

El *jazz* necesita un impulso, aún debe ser aceptado por la sociedad, que lo siente lejano, su pasado lo hace reticente al gusto americano, viene de la clase pobre, la gente de color.

Las cosas irán cambiando de a poco, en relación a la discriminación racial. Es por ello que se supone que el reconocimiento social, su aceptación popular, surge desde la iniciativa de los músicos blancos, de formación académica.

Aparece, entonces, el *"swing"* de Benny Goodman (1909-1986) y William "Count" Basie (1904-1984). La radio hace masiva su difusión y llega a impactar a la gente joven, por el baile y por la calidad de músicos instrumentistas que llevaron el concepto del espectáculo y la improvisación al servicio del entretenimiento y la calidad musical.

Orquestas de gran difusión y éxito popular, sentaron antecedentes para la aparición de artistas como Lester Young, Woody Herman, Errol Garner, las cantantes Billie Holiday, Ella Fitzgerald. El pianista virtuoso, Art Tatum, Benny Carter, Ben Webster.

Hacia los años 40 aparece un nuevo estilo *"be bop",* esta nueva corriente, contempla el saber armónico, el desarrollo instrumental, el predominio de los solos individuales, en manos de grandes instrumentistas y compositores como Charly Parker, Fats Navarro, Bud Powell, Thelonious Monk, John Birks, "Dizzy" Gillespie.

Nace el *"soul"*, que va a ser un estilo cantado, que evoluciona desde el *blues* y tendrá en el pianista y cantante Ray Charles y en Ottis Redding sus difusores.

El *bop* propone musicalmente, romper con la continuidad de pulsación propia del *swing*.

La polirritmia de origen afrocubano, independiza la regularidad de los ritmos de la batería y asume papeles melódicos.

El fraseo instrumental solista es rápido, en corcheas o semicorcheas, con predominio de registros agudos.

El *bop* evoluciona con las apariciones de Charles Mingus y George Russell.

Entrados los años 50, surge el *"cool"*, nuevos aires y armonías, y temas inolvidables.

Su gran exponente, el joven y virtuoso músico de la historia del *jazz*, uno de sus más grandes compositores, padre del *jazz moderno* y patrocinador de la camada más joven y talentosa del *jazz* de los años 80, el trompetista y compositor Miles Davis (1926-1991).

Sus contemporáneos como el saxofonista Stan Getz, Chet Baker, Dave Brubeck, Gerry Mulligan y la orquesta del Modern Jazz Quartet, impulsarán el estilo, apoyados por las empresas discográficas.

Fue el cambio por un estilo más relajado, con movimiento orquestal, que lo apartó del *blues*, lo hizo más refinado y europeo en el concepto.

Cool, representa para los músicos, calmado, imperturbable.

A partir del año 1955 y casi entrando a la década del 60 surge el *"hard bop"*, que casi paralelo al nacimiento del *cool*, logra sus diferencias musicales. En el repertorio se escucha una fuerte influencia del *blues* y del *gospel*.

Charly Parker deja su herencia interpretativa, su lenguaje rápido y melódico en la improvisación, se generaliza a casi todos los intérpretes de la época.

Armónicamente se amplía el tipo de modulación con movimientos más amplios y a veces inesperados.

Las modalidades interpretativas rescatan el *comping* de los pianistas, una sucesión de notas que suenan a la vez, en grupo de 3 ó 4 que revisten la melodía, como seguimiento de líneas melódicas por medio de acordes, y dentro de una rítmica más libre.

Los acordes, amplían su sonoridad, se los completa en su formación con notas de los grados superiores o de extensión.

Son sistemáticamente alterados los acordes de Dominante y los acordes de 5ta. disminuida sobre los acordes mayores.

La instrumentación es similar al *be bop*, Quintetos con trompeta y saxofón, y Tríos de piano, contrabajo y batería.

Podemos seguir las producciones de John Coltrane, Sonny Rollins, Clifford Brown, Max Roach, Bill Evans, la cantante Sarah Vaughan, el compositor y arreglista Gil Evans.

El pianista McCoy Tyner, produce un disco en honor a John Coltrane, en 1991, "Remembering John", junto a Avery Sharpe en el bajo y Aaron Scott en la batería.

La explosión del *jazz* llega a su ciclo más expresionista, con el *"free"*, son los años 70, entonces surgen músicos que se comprometen

con la nueva tendencia, al alcance de pocos y eruditos músicos, como Ornette Coleman, Archie Sheep, Cecil Taylor, Eric Dolphy, Don Cherry.

El concepto musical cambia el modelo, el ritmo no se localiza en ningún grupo de instrumentos, se trata de una nueva visión de la polirritmia, la melodía y el ritmo son sectores interrelacionados.

Se van a introducir ritmos de África.

Los acordes y la estructura melódica armónica, proponen una constante movilidad ante la invención espontánea de la acción y la atonalidad.

Se deja de lado el concepto de fraseo, se va a entender como la autonomía de cada uno de los sonidos, extendiéndose la entonación y el timbre específico de los instrumentos, al campo de los ruidos.

Es el *jazz* de las últimas 2 décadas del siglo XX, surgen nuevos instrumentos y medios para la instrumentación.

Los nuevos medios digitales, para unidades sonoras como los samplers, sintetizadores, baterías electrónicas, la difusión de instrumentos autóctonos de diversos orígenes, ritmos y melodías del mundo, propician lo que llamaremos la música de *"fusión"*.

Miles Davis, con su disco "In a silent way" propicia la entrada de jóvenes y talentosos músicos para el futuro del *jazz* como: los pianistas Herbie Hancock, Chick Corea, quien más adelante fundará su grupo histórico "Return to Forever". Dave Holland como bajo, el tecladista Josef Zawinul, en la batería nada menos que Tony Williams. Entonces el futuro de la música de *jazz*, estaba asegurado.

El grupo musical de *fusión* "Weather report" que marcó una ruptura en el concepto, estuvo integrado por músicos que también estuvieron en aquel disco de Miles Davis, como el contrabajo eléctrico de Jaco Pastorius y el saxo de Wayne Shorter.

Al poco tiempo surgió otro grupo de las mismas características "Steps Ahead" con Mike Mainieri en el vibráfono y las marimbas, el saxo tenor Michael Brecker, Peter Erskine en la batería, Eddie Gómez como bajo.

Con todo este proceso en evolución se formarán prodigiosos guitarristas para este siglo, Allan Holdsworth. Larry Carlton, John Mc Laughlin, Larry Corriel, Paco de Lucía, Al Di Meola, el español Félix Santos, el americano Pat Metheny, de amplia producción.

Los pianistas Keith Jarret, Herbie Hancock.

Los hermanos Wynton y Branford Marsalis. Charlie Haden, James Carter, Joshua Redman.

Rock

Un género que surge desde mediados del siglo XX, los ajetreados años 50, y se va a instalar de manera definitiva, un movimiento que no se detendrá más, en constante evolución, será un objetivo medio de expresión popular que quedó arraigado para siempre, sin discusiones.

Sus raíces surgen del *blues*, la música folclórica americana, el *country*, el *rhythm & blues* y el *gospel*.

Aparece en forma de *rocabilly*, por los años 50, canciones de ritmos constantes regulares, con acompañamiento de contrabajo, guitarras eléctricas con caja, y baterías al compás de escobillas, al ritmo de Gene Vincent, con la versión del hombre blanco en la voz de Elvis Presley o la voz de color de Chuck Berry.

Hacia principios de los años 60, la música llamada negra, toma relieve, surge la moda de generar música bailable, melódicos ligeros, cálidos, de cuidada producción, el *rhythm & blues* y el *soul* de Ray Charles, Aretha Franklin, Ottis Redding.

Cantautores de *folk*, Bob Dylan, Neil Young, Joan Baez, Joni Mitchell.

Grupos musicales, The Beatles, The Rolling Stones, The Animals, Cream, The Who, The Doors, Jethro Tull, Janis Joplin.

Resulta importante para este género, el constante apoyo, dedicación y evolución que han aportado las diversas empresas de fabricación de instrumentos, algunos que en un principio fueron artesanos, como las guitarras eléctricas de Leo Fender, con micrófonos bobinados a mano, la misma historia que Gibson y sus guitarras, instrumentos que son símbolos de la historia del rock.

Ya entrando en la década del 70, aparecen los primeros grupos de *rock duro*, Led Zeppelin, Deep Purple, Black Sabath.

En busca de un *rock* creativo, se generarán nuevos grupos de música en busca de un *rock progresivo* como King Crimson, Pink Floyd, Yes, Génesis, Emerson Lake & Palmer.

Artistas del *rock* como David Bowie y Elton John.

El *rock blues urbano* de Eric Clapton, John Mayall, Jimmy Hendrix, Jeff Beck, Lou Reed, Tom Waits.

Y se amplía la gama de formatos *rock*, con diferentes cargas estéticas, tendencias de la moda, y la globalización de los estilos.

Música *pop* inglesa como The Police, The Smiths.

La música *new wave* de Elvis Costelo y The Jam.

El *pop soul* de Steve Wonder y Van Morrison.

El *punk rock* de The Clash y Sex Pistols.

El *heavy metal*, como la expresión más violenta del *rock and roll*, grupos como Van Halen, Iron Maiden, Metálica, AC/DC.

Para la década de los 80 la música no se detiene en creatividad.

El *funk rock*, del popular cantante Lenny Kravitz, y el grupo musical Living Colours, creado en 1984, ambos aportan una tendencia de raíces afro.

Prince, su nombre completo es Rogers Nelson, también apodado "The Symbol" es un prolífero compositor y productor del género, diseñador de sonidos musicales y de exitosos discos a nivel mundial, generador de un estilo personal, sensual y perfeccionista.

La música *rock pop dark* del grupo Bauhaus, del grupo The Cure.

El *rock-pop* de Oasis, de Blur, de Pulp, de Nirvana y de Pearl Jam.

En los últimos 20 años, surge una modalidad de cantantes, artistas de la escena ligados al baile, a la danza moderna, que interpretan en escena, shows de grandes dimensiones y despliegue técnológico.

El grupo musical no alcanza para llenar las expectativas de las nuevas generaciones de espectadores, de la era digital. Se incorpora la imagen en directo, proyectadas en grandes pantallas, composiciones audiovisuales como referentes de ilustración de un tema musical.

Podemos nombrar a los llamados Rey y Reina del *pop*, Michael Jackson y Madonna, quienes abrieron camino para una nueva legión de artistas cantantes y bailarines, como Shakira, Britney Spears, Katy Perry, Lady Gaga, Thalía, Justin Timberlake, Husher, Bruno Mars.

El rock, nos rodea de manera cotidiana. Vivimos a diario con él, como la música de este tiempo, su influencia musical pudo alcanzar, a casi todo el grupo generacional que compone una familia, de abuelos a nietos.

Pasa el tiempo y se va reciclando, cambia, muta, en formas, en sonido, en timbres, a medida que los instrumentos electrónicos, digitales de nueva generación aportan nuevos sonidos.

La música vocal es por excelencia la que domina el género, y en menor medida la música solo instrumental.

El *rock*, juega un papel importante en la cultura de estos tiempos, como medio de expresión, denuncia y manifestación de ideales.

Películas biográficas de músicos compositores

Una manera de conocer la vida de estos músicos compositores, conocer sucesos de la época, la personalidad de cada artista, maestros de la historia mundial de la música.

Isaac Albéniz

- · *Albeniz* de Luis César Amadori, (1947)
- · *Serenata española* de Juan de Orduña, (1947)

Johann Sebastian Bach

- · *Mi nombre es Bach* de Dominique de Rivaz, Alemania/Suiza, (2003)

Ludwid van Beethoven

- · *Un rebelde magnífico* de Georg Tressler, (1961)
- · *El sobrino de Beethoven* de Paul Morrisey, (1985)
- · *Amada inmortal* de Bernard Rose, Gran Bretaña/USA, (1994)
- · *Copying Beethoven* de Agnieszka Holland, (2006)

Héctor Berlioz

- · *La sinfonía fantástica* de Christian Jaque, (1942)

Enrico Caruso

- · *Caruso* de Richard Thorpe (1951)
- · *La leyenda de una voz* de Giacomo Gentilomo, (1951)

Ray Charles

- · *Ray* de Taylor Hackford, (2004)

Frederic Chopin

- · *Canción inolvidable* de Charles Vidor, (1945)
- · *Un invierno en Mallorca* de Jaime Camino, (1969)
- · *Pasiones privadas de una mujer* de James Lapine, (1989)
- · *La note bleue* de Andrzej Zulawski, (1991)

George M. Cohan

- · *Yankee Doodle Dandy* de Michael Curtiz, (1942)

Stephen Foster

- · *Armonía Lane* de Joseph Stanley, (1935)

Julián Gayarre

- · *Gayarre* de Domingo Viladomat (1959)

George Gershwin

- · *Rhapsody in blue* de Irving Rapper, (1945)

Edvard Grieg

· *Canción del sol de media noche* de Andrew L. Stone, (1970)

Jerome Kern

· *Hasta que las nubes pasen* de Richard Whort, (1946)

Leos Janacek

El león de la melena blanca de Jaromil Jires, (1986)

Franz Liszt

· *Sueño de amor* de Charles Vidor, (1960)
· *Lisztomania* de Ken Russell, (1976)

Marin Marais

· *Todas las mañanas del mundo* de Alain Corneau, (1991)

Glen Miller

· *Música y lágrimas* de Anthony Mann, (1954)

Wolfgang Amadeus Mozart

· *Amadeus* de Milos Forman, (1984)
· *Mozart olvidado* de Slavo Luther, (1984)

Franz Schubert

· *Al llegar la primavera -Blossom time-* de Paul L. Stein, (1934)
· *Angeli senza paradiso* de Ettore M. Fizzarotti, (1970)
· *Nocturno* de Fritz Lehner, (1988)

Georg Friedrick Händel

· *El gran Mr. Händel* de Norman Walker, (1942)

Gustav Mahler

· *Mahler* de Ken Rusell, (1974)

Nicolo Paganini

· *Paganini* de Klaus Kinski, (1987)

Giovanni Battista Pergolesi

· *Pergolesi* de Guido Brignone, (1932)

Cole Porter

· *Noche y día* de Michael Curtiz, (1946)
· *De-Lovely* de Irwin Winkler, (2004)

Giacomo Puccini

· *Puccini* de Carmine Gallone, (1952)

Robert Schumann

· *Pasión inmortal* de Clarence Brown, (1947)
· *Sinfonía de primavera* de Peter Schamoni, Alemania, (1983)

Dimitri Schostakowich

· *Testimonio* de Tony Palmer, (1987)

Johann Strauss

· *Guerra de valses –Walzerkrieg–* de Ludwig Berger, (1933)
· *El gran vals* de Julien Duvivier, (1938)
· *El gran vals* de Andrew L. Stone, (1972)
· *Johann Strauss, un rey sin corona* de Franz Antel, (1987)

Piotr Ilich Tchaikovsky

· *La pasión de vivir* de Ken Russell, (1970)
· *Tchaicovsky* de Igor Talankin, (1970)

Giusseppe Verdi

· *Tragedia y triunfo de Verdi* de Pierre Cressoy, (1953)
· *La fuerza del destino* de Gregory Nava, (1988)

Richard Wagner

· *Ludwig* de Luchino Visconti, (1973)
· *Richard y Cosima* de Peter Patzak, (1987)

Philip Glass

· *Música con raíces en el éter* Ópera para la televisión, (1976). Producida y dirigida por Robert Ashley.
· *De cuatro compositores estadounidenses,* (1983). Dirigida por Peter Greenaway.
· *Notas del Compositor R. Philip Glass y la construcción de una ópera* (1985). Dirigida por Michael Blackwood.

· *Einstein on the Beach: The Changing Image of Opera* (1986). Dirigida por Marcos Obenhaus.
· *Looking Glass* (2005). Dirigida por Eric Darmon.
· *Glass: a portrait of Philip in twelve parts* (2007). Dirigida por Scott Hicks.

La propuesta musical

Todos estos compositores de bandas de música para el cine, han aportado su legado, han dejado su rastro artístico y debe ser analizado, toda una fuente de antecedentes observables-audibles.

Oír las obras de estos autores.

Observar mediante el análisis donde fueron tratadas como inclusiones.

Bandas originales de música para cine, *incidentales*, descriptivas, de *temas preponderantes*, música *programática*, *leit motiv*, o como fondo musical.

Músicas que hicieron historia tanto dentro como fuera de un film, obras del recuerdo.

Aquí hemos realizado un seguimiento por géneros, compositores y obras sugeridas, con nombres, opiniones, fechas.

Cada uno de estos compositores puede ser investigado en profundidad, citándolos a través de Internet, recopilando información de cada uno, y oyendo sus obras.

Ésta es la propuesta, saber reconocer los géneros, para adquirir experiencia en relación a los usos.

La música es un certero indicio estético del género audiovisual que iremos a realizar, y aporta funciones que ya hemos enumerado.

Saber elegir, elaborar con dicho conocimiento un criterio propio, personal, que nos será útil en el momento de decidir usos musicales con finalidad audiovisual, músicas originales, de inclusión, *leit motiv*, fondos musicales, música *incidental*, situaciones dramáticas, ensambles de ritmo, sincronizaciones que intervendrán en una posterior búsqueda de articulación con el fenómeno audiovisual.

La apreciación. El criterio. La búsqueda

La audición musical, correspondiente a todos los géneros musicales, por escuelas, épocas, autores, relacionarlas con las situaciones políticas, sociales, históricas de cada sociedad, sus transformaciones sonoras, desde lo instrumental en el orden de lo tímbrico, y desde la teoría en relación a la evolución del lenguaje musical y con todas las transformaciones que se irán produciendo a lo largo de la historia, nos

ha permitido establecer un conocimiento más íntegro en relación a los usos musicales con finalidad audiovisual.

Elaboramos un criterio propio, de opinión, de representación imaginaria, con más conocimiento de la música, una idea más acertada de las propuestas que fue logrando el hombre con sus búsquedas musicales, relacionadas con sus pensamientos, sentimientos, por el arte, y el cálculo en relación a la composición musical.

Escuchando, tratamos de comprender el porqué de una búsqueda musical, su representación, su finalidad, sus usos.

Es indudable que cada género, representativo de una época, acusa de los condicionamientos y propuestas de su tiempo, siempre de la mano del hombre, en conjunto con la pintura, el pensamiento, la escritura, los ideales.

Podemos reconocer estas propiedades, particulares de cada escuela musical, de su tiempo, su propuesta y sus consecuencias.

La música está en constante transformación.

Hoy, en nuestros días, el sentido de disonancia para el oído de un oyente no es el mismo que el de hace 80 años atrás, nos vamos adaptando, vamos adquiriendo, absorbiendo lo que se nos va haciendo conocer.

Ya no nos sorprende, en una composición musical la polirritmia o lo atonal, convivimos con ello, lo conocemos, a diario está entre nosotros.

Investigamos, observamos, mediante las relaciones establecidas en la sincronización con la imagen, el comportamiento musical: el valor añadido de lo sonoro, la búsqueda de sentido, su carga dramática, la representación imaginaria, su aporte a la dinámica generando unidad o continuidad a la fragmentación del relato audiovisual.

El cine lleva ya un siglo de historia, y es notoria la evolución y transformación en los usos por parte de sus realizadores, tanto en directores de cine, como en compositores musicales y diseñadores de sonido.

El cine tiene sus épocas, sus géneros, y a lo largo de todo este tiempo, los usos sonoros fueron cambiando en relación al lenguaje y la tecnología, desde el cine mudo al sonoro, del analógico al digital.

Sigue la búsqueda, sigue la transformación, cambian los usos, pero los elementos de articulación para la realización audiovisual, salvo algunas novedades por venir, ya han sido y están planteadas, tras un siglo de historia del cine.

15. Implementación de una metodología posible

Análisis, usos aplicados y aplicables, funciones, finalidades

Análisis de géneros musicales en relación a la imagen

Realizamos un seguimiento de la utilización de todos los géneros musicales, que fuimos apreciando mediante la audición musical, en relación a su sincronización con fines audiovisuales.

Seleccionamos el tipo de género musical y luego hicimos un seguimiento de su comportamiento, su función, en relación a la secuencia, el tipo de circunstancia a la que se encuentra sincronizada, en función de una *acción narrativa*, o de una *acción dramática*, en complementación con una escena de *tensión* en el relato. Podemos establecer por observación el efecto provocado en el espectador, y su representación imaginaria.

Esta vez tuvimos en cuenta como estas composiciones musicales, dependiendo del género utilizado, interactuaban con la situación de la imagen elegida por el realizador, en la que eran sincronizadas.

Pudimos observar, que existen usos musicales en relación a la imagen que se repiten, como reconocidos, fórmulas comprobadas, obvias, y otras búsquedas, a veces novedosas e inclasificables, caprichosas, innovadoras, efectivas, que se hacen necesarias de un estilo a tener en cuenta de acuerdo a la propuesta del diseño sonoro.

La música al estar supeditada a la relación con el género audiovisual, sea comedia, musical, terror, suspenso, a veces es aplicada en formas costumbristas, es decir, usos comprobados y hasta representativos de un tipo de género fílmico.

Tuvimos en cuenta además las opiniones de los mismos realizadores, directores, sus estilos, sus asociaciones y disidencias con los compositores, opiniones y formas elegidas por diseñadores de sonido y a veces también nuestro humilde criterio de opinión.

Para ello, establecimos una metodología de análisis, según las pautas establecidas por analistas cinematográficos, pensadores, teóricos de la narrativa audiovisual.

Como espectadores, oyentes e inquietos analistas, hemos observado las siguientes experiencias.

Géneros Barroco y Preclásico e imagen

Grupo de reducido conjunto instrumental.

Ritmos regulares, melodías sencillas, y el acompañamiento de incipiente orquestación en función del carácter melódico, o la voz, en el caso de ser cantada.

Domina musicalmente, una sencilla melodía, es el centro de toda la audición, los otros instrumentos lo acentúan, están en función del relato melódico.

La nota definitoria, la tónica, es punto de inicio y llegada, partida propuesta y definición. En esta etapa la música estaba atada al concepto de patrón en la nominación tonal, o punto de partida y una llegada clara y definitoria que cierra el ciclo en la misma nota, una unidad, una célula.

Cuenta con características musicales muy pronunciadas de su estilo y su época, adornos, barroca, en modos mayores, si es alegre, y menores, si son más tristes o sugerentes.

Fue también una época de formaciones vocales.

Una música melódicamente predecible, sin sorpresas, la melodía al frente de la composición y un estilo que por los timbres instrumentales, desnuda la época.

Fuera de la época que representa, el uso del tema con finalidad audiovisual puede ser incluido en tiempo actual, o escrito en forma original para el film.

Este estilo musical tiene funciones que no influyen en lo emocional, ya que no era la búsqueda del género, por lo tanto, se puede deducir que su función estará relacionada con el ritmo, la dinámica, y el contexto de época, sociocultural, religioso, transitará casi sin sugerencias dramáticas.

Función del género Barroco y Preclásico en relación al relato visual

Así como haremos con el seguimiento de todos los géneros musicales, nos ajustaremos a las dos funciones, formante y encadenante, que cumple la música en relación con el relato de la imagen, si está en similitud o en contraste, la fuente, posicionamiento, y tendremos en cuenta la categorización de estas secuencias como de *acción narrativa*, dramática y de *tensión*, que componen el relato de una historia de ficción.

Acción narrativa

Este género aporta un recurso que aparece de forma clara, reconocida, la función encadenante de la música, ayuda a la unidad del relato visual, proporciona continuidad a la fragmentación del relato visual, ritmo, genera dinámica.

Da información relacionada con el contexto social, cultural, religioso. Otras veces es incluida como fondo musical, como contexto de una época, o de funcionalidad rítmica a lo que relata la imagen, en similitud, acentuando lo que vemos, ambientando, generando o proponiendo un clima que guarda relación con lo que la música transmite, en relación de similitud con el relato.

Después de hora –After Hours– (1985), es un film de Martin Scorsese, con música original de Howard Shore.
El film contiene la inclusión de la "Sinfonía Nº 45 en Re mayor" K95 (K 73 N) 1er. Movimiento de W. Amadeus Mozart.

> Está sincronizada de manera extradiegética, en una escena donde el personaje principal de Paul Hackett, interpretado por Griffin Dunne, está sentado en su silla, en la oficina, la música pretende dar un contexto solemne, una carga simbólica a lo que representa ese espacio donde trabaja el personaje de Paul.
> Dicho tema es motivo de contraste en relación a lo que va a sucederle a este personaje a lo largo del film.

La música, cumple una función simbólica, está allí destacando el carácter ordenado, simétrico, clásico de la obra musical que escuchamos, deja plenamente expuesto un contexto totalmente distinto, a lo que sucede por fuera de esas oficinas, en la ciudad de Nueva York.

Otro ejemplo de uso del mismo género, donde la música hace al contexto de las imágenes, está en el film *El silencio de los inocentes* (1991) de Jonathan Demme, música original de Howard Shore.
Ayuda a darnos información en relación a una faceta de la personalidad de Aníbal Lecter, la caracterización que hace el actor Anthony Hopkins.

> La escena es cuando Lecter está dentro de la celda y escucha la música de Bach, vemos la fuente que es diegética, para el personaje oír música es un hábito y muestra su goce ante la audición de la obra, da cuenta de su cultura, sus gustos, la música litúrgica, él se presenta pulcro, peinado, prolijo.

> La presencia de la música está en relación de similitud con lo que estamos viendo, es empática, ayuda a componer la caracterización, la información del personaje que el director me quiere hacer ver.
> Un asesino, un animal, pero muy culto y obsesivo. Información al espectador sobre el contexto social y cultural del personaje.

Esta relación con la música, que muestra el personaje, ayuda a componer una caracterización no tan diabólica del mismo, lo muestra más humano, al menos más sensible, construye otro aura, alrededor de la imagen que como espectadores tendremos del personaje y a lo largo de las versiones posteriores, esto se verá más acentuado, lo veremos a él mismo sentado frente al piano interpretando a Bach.

En el film *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovski, se incluye a Bach. No podemos dejar de nombrar al músico Edward Artemiev, quien realiza música electrónica para el film. El músico sincroniza el "Preludio Coral en Fa menor" de J. S. Bach, ante una *acción narrativa* es el principio del film, la composición de la época preclásica, de carácter litúrgico, intensa, profunda. El motivo musical intenta aportar carácter a las imágenes.
Luego la va a utilizar nuevamente en otra secuencia dentro del mismo film, en relación de similitud, la música a ritmo con el movimiento de la cámara, dando belleza al relato de las imágenes de Andrei Tarkovski, la inclusión funciona de manera extradiegética, y en lo descriptivo de las imágenes genera un *tiempo particular*, le da contexto de época, ante una narración que sucede en el futuro.

Buñuel, el magnífico director de cine español, suele incluir música de este género. Su película *Viridiana* (1961), contiene dos inclusiones con las que va a vestir la película.

> Incluye el "Réquiem en Re menor" de Mozart, de manera diegética, ya que la fuente es un reproductor de discos de pasta, y es Fernando Rey protagonista de la historia, quien hace la acción de ponerlo en funcionamiento, en una situación bastante irónica, ya que logra anticipar musicalmente lo que va a suceder, dejar el sedativo en el café de Viridiana, acción que determina su desfallecimiento en el desarrollo del film.
> Otra escena de gran importancia en el film es la de "la última cena", donde se presentan todos los personajes. Se incluye el "Aleluya" de "El Mesías" de G. F. Händel.

Uno de los personajes, en medio de la cena, coloca en el pasadiscos el tema de Händel, y realiza una sátira en relación a la religión, se burla, disfrazándose de novia y bailando, luego lo siguen los demás.

El pianista (2004) de Roman Polanski, incluye la "Suite Nº 1 en Sol Mayor" BWV 1007 para Cello solo, de J. S. Bach.

Es interesante lo que sucede, como es presentada la escena, es una *acción narrativa*, que encuentra al protagonista, refugiado en una casa, duerme en el sillón del salón y comienza a oírse el tema de Bach, es un solo de violonchelo, intimista, aporta cierto clima de tristeza, en similitud con lo que muestran las imágenes, parece ser música extradiegética. Al presentarse esta música, la situación del protagonista es de drama interno, la música parece acentuarlo y hacerlo visible al espectador.
El personaje pianista despierta, ya que la música que oímos, lo despierta, entonces la música es diegética, él se levanta en busca del origen de la fuente y en una habitación contigua, aparece esta mujer con su violonchelo interpretando la suite. La música hizo de función encadenante en la narración y generó un *tiempo particular* a la escena.

Acción dramática

La música preclásica actúa de función formante, en particulares ocasiones, ya que justamente ésta no transita dimensiones emocionales, o con algún sentido dramático definido, no es lo que busca transmitir el género Preclásico en su propuesta musical.

Sí, aporta características simbólicas, por lo que representa la música en sí, su carga religiosa, si es litúrgica, social si es cortesana.

Hemos observado con reiteración en distintos filmes, presentar estas composiciones diegéticamente en forma de contraste, ante una situación dramática que no guarda relación con sus características musicales. La secuencia se irá transformando.

El ejemplo del film *El Padrino III*, (1990) de F. F. Coppola, con música de Carmine Coppola.

La escena se desarrolla en un comienzo en el interior de una iglesia, con la presencia de Michael (ahora el joven Padrino), que está junto al templo durante la ceremonia de bautismo de su sobrino, hijo de Connie su hermana y Carlo.

> La fuente musical es intradiegética, se supone que es el órgano del templo.
> Toda la puesta en escena de la ceremonia, curas, monaguillos, familiares, la escenografía, crece con la ambientación de una música litúrgica, está allí dando contexto, aportando veracidad, haciendo bien creíble la escena. Hasta aquí la *acción* es *narrativa*, cuenta el bautismo.
> De las imágenes interiores en la iglesia, la ceremonia ante el templo, saltará a imágenes exteriores donde se sucederán otras *acciones dramáticas,* se van a desarrollar acontecimientos que describen el fusilamiento de distintos mafiosos por parte de un plan de Michael Corleone.

Aquí la música, estará fluctuando entre dos temas musicales, ambos ejecutados con el mismo instrumento, tratando de aportar unidad a la fragmentación del relato en la imagen.
Mientras la escena del bautismo se desarrolla en la iglesia, suena el tema sacro, música litúrgica interpretada en un órgano de viento, aportan un contexto ideal.
La música será manipulada por Carmine en la composición, en función del relato, ante la *acción dramática* que se va a suceder, una manera de buscar la unidad y continuidad al ritmo de las imágenes.
La composición musical va a surgir de distintas pautas melódicas. Oscilará, cuando cambie la incidencia en el relato, del interior (en el templo) al exterior, ésta música se va a desarrollar de manera creciente hacia momentos más tensos produciendo un desenlace.
Mientras la secuencia transcurre en el exterior, muestra los distintos planos de las variadas escenas de acción, con los asesinatos.
Allí la música es cambiada en su carácter y género, pero con el mismo instrumento, es decir sigue con el mismo timbre, el órgano de iglesia.
De acuerdo a las acciones que se irán sucediendo, por momentos acompaña con unos insistentes intervalos de medio tono, en frecuencias graves, incluirá el uso de un intervalo musical cromático para hacer la situación más dramática, en relación análoga, con lo que vemos, acentuando aún más la similitud con las imágenes, dicha fórmula genera *tensión*, una sensación de no resolución, inestable, indefinida, enigmática, que siendo lenta produce misterio, y se hace más tensa cuando se incrementa el cambio de velocidad a ritmo con las imágenes.
La música genera unidad en el relato, diegética, emitida por ese órgano de viento, nos remite a la fuente sonora que está siempre dentro

de la iglesia, y desde allí salpica todas las escenas, haciendo partícipe a la entidad de Michael, lo que retorna es la imagen de Michael, como autor intelectual de los actos, dando sentido de continuidad a la fragmentación de las imágenes dentro de la misma secuencia.
Carmine Coppola recurrió a algo más propio del género Romántico, en las escenas de los crímenes, para producir dramatismo. Utilizó el poder de síntesis que le proporciona una composición original para unir dos situaciones dramáticas distintas con un sentido de unidad musical.

Otro ejemplo de música litúrgica es el del tema de Bach, la "Suite orquestal Nº 3 en Re mayor".

Podríamos descubrir que en el film *Pecados capitales –Seven–* (1995) de David Fincher, cuya música original es de Howard Shore (como en *El silencio de los inocentes*) en la secuencia donde su protagonista, un detective, interpretado por Morgan Freeman, va a buscar información a la biblioteca, la música lo acompaña de manera diegética, es la composición de Bach, tanto cuando la *acción* es *narrativa* y está en similitud, como cuando se pone en contraste ante las fotografías de las víctimas, el horror, hace contraste con lo litúrgico del tema musical. Ese carácter simbólico de la música litúrgica, lo lleva a pensar en una relación con lo religioso por lo de los pecados capitales. Esa música trabaja como una idea durante su investigación.

Continuando con el film de Jonathan Demme, citado en la *acción narrativa*, luego de la descripción del personaje de Lecter.
Comienza la *acción dramática*, Lecter se transforma en el asesino que es y muestra su plan, en detalle organizado.
Al ser la música diegética, que continua en la misma secuencia, da unidad al relato.
Pero la música no siempre es la misma, ya que quedaría en relación de contraste, porque la escena cambia a una situación de violencia, muerte, horror, él asesina a sus dos custodios.
Si prestamos atención a la audición de la escena, lo que ocurre en realidad con la música, es similar a lo que citamos en la escena del bautismo del *Padrino III*, donde la composición cambia, pero se mantiene la misma instrumentación, ahora desde la extradiégesis, circunstancia que en la mezcla de sonido se trata de disimular, buscando unidad e integridad en la intervención.

Tanto Carmine Coppola en *El Padrino* como Howard Shore en *Pecados capitales –Seven–* hacen uso de la opción de una música sintética al servicio de la unidad dramática.
Una licencia en la composición, ante la acción violenta, cambia de tema musical, camuflándosela al espectador.
Guarda la misma instrumentación que el tema de la inclusión de Bach, el mismo timbre, para que el oyente no note la interrupción del motivo, pero ahora el género musical en la escena de violencia es otro, esta vez sigue la incidencia, o sea sigue estando o buscando la similitud con la acción, ahora dramática, con el acto de Lecter, aporta ritmo, una función encadenante con el relato, la acción de matar a los policías, necesitaba un estilo algo más cromático, en favor de la incidencia visual.
Al final de la acción, queda el horror de sus cadáveres, los cuerpos destrozados, allí vuelve la inclusión de Bach, que aflora como si hubiera estado sonando siempre, pero esta vez queda en relación de contraste, una anempatía sonora-visual, por lo que sucedió dramáticamente, exponiendo así la finalidad litúrgica, función simbólica de la composición musical que estamos oyendo ante el horror diabólico del final de la escena y su imagen.

Tensión

La música es un elemento complementario de la *acción dramática* y refuerza estas situaciones hacia la *tensión*.

Es complicado construir una escena de tensión usando una composición del estilo Barroco o Preclásico, quizás porque nunca estuvo creada para transmitir esa sensación, y no buscaba esa finalidad al momento de ser concebida.

Pero se han intentado diversas formulaciones.

El film *Barry Lyndon* (1975) del director Stanley Kubrick, tiene sincronizada la partitura de la Sarabanda de Händel (1685-1759), intensa, de gran carácter, de apasionadas cuerdas.

> Es incluida en distintas escenas de *acción narrativa* y *dramática*. Pero además en una escena donde sobrecoge la tensión emocional, es la agonía de su pequeño hijo, Barry contiene su dolor, no quiere mostrarse derrotado ante su hijo enfermo, y el dolor va por dentro, hasta que escapa. Es *tensión* por el desenlace del drama, cambia su vida ante la muerte de su hijo.

Muchos directores, suelen presentar la música de manera extradiegética, en situaciones que actúan por contraste con la imagen, sería el caso del empleo del género Barroco o Preclásico, cortesano o litúrgico, magnificando su sentido simbólico.

En el film *Battle Royale* (2000) de Kinji Fukasaku, cuya música es de Masamichi Amano, también encontraremos otro ejemplo de inclusión preclásica, la misma inclusión que en film *Seven*, esta vez de manera extradiegética.

> Es el tema preclásico de Bach, la "Suite orquestal Nº 3 en Re mayor", en una situación de *tensión* donde se desencadena el final de un violento enfrentamiento entre dos personajes, un hombre y una mujer, en un duelo a muerte, sangriento, la música sincronizada, de característica litúrgica, se presenta en contraste con lo que la imagen nos representa, muerte y violencia.

Luego la música continua y en la siguiente *acción narrativa*, ayuda a la unidad del relato visual, de manera encadenante, funciona dando continuidad al relato de las escenas.

El mismo tema musical y el mismo uso, diegético, que fue incluido en el film *Seven*, durante la visita del detective que compone Morgan Freeman en la escena de la biblioteca, cuando aborda el libro en el que montará la idea de un asesino serial y su asociación con los Pecados Capitales, como motivadores de tales asesinatos. Otra vez el carácter litúrgico de la obra musical como contraste ante el horror de las imágenes y su relato.

Hemos observado, particularidades de usos que se repiten, éste es el caso de secuencias, donde la música se manifiesta de manera diegética o intradiegética, como fondo musical circunstancial componiendo el ambiente del lugar.

Luego por cuestiones del relato, la *acción narrativa* cambia y se encuentra ante una *acción dramática*, esta música ahora queda en situación de interactuar en relación de contraste con lo que ahora sucede. Es decir, está, pero no guarda relación con lo que sucede visualmente en ese momento, queda en una situación contraria, y de esta manera hace sobresalir lo visual, ayuda a la efectividad del acto, aún en relación de contraste, quedará al servicio de la *tensión*.

Género Clásico e imagen

Es la evolución de la música en varios aspectos.

En la composición y el desarrollo orquestal, esto implicó un mayor compromiso por parte de los músicos, en el orden teórico y conocimiento instrumental.

Es decir que se debió investigar, deducir, probar, practicar, evolucionar en la técnica, de los compositores y de los instrumentistas.

Se crearán más instrumentos, se ampliarán las familias instrumentales, con finalidades de completar el espectro sonoro musical al momento de la composición y lograr más colorido de timbres.

Es decir que ya la melodía no estará tan sola, la orquesta tendrá sus partes e independencias. El discurso musical se hace más amplio, surgen el contrapunto, la fuga, las formas grandes como la Sinfonía.

La gran orquesta clásica, en busca de la perfección armónica y la belleza melódica.

También la ópera se va a desarrollar de manera vertiginosa con el crecimiento de la música instrumental.

La orquesta como acompañamiento fiel a la melodía, a la voz, va cambiando y desprendiéndose, se independiza, opina, afirma, da dinámica, más unidad rítmica, no tan precisa en relación a la intensidad dramática.

Cosa que se irá logrando en el período Clásico y hacia la última etapa de esta época, con Beethoven, quien incursiona, en música instrumental, hacia una música más expresivista, personal, influenciada emocionalmente, ya como parte de su vida, mediado por sus sentimientos.

Una etapa en él, que lo deja sólo en su entorno musical, que tenía otros gustos.

Será un adelantado a su época, digamos que introducirá el Prerromanticismo musical, su última búsqueda.

Lo que nos interesa saber de este estilo, en su función con finalidad audiovisual, es que mantendrá casi las mismas finalidades de uso que el género Barroco y el Preclásico.

El género Clásico, puede ser más efectivo en las mismas funciones, ya que por dimensiones y poder instrumental, será más grandilocuente y llegará en su evolución a ser más expresivo, pero va a faltar más tiempo en la evolución del discurso musical, para que llegue a comprometerse de manera más efectiva en situaciones sentimentales, emocionales, dramáticas, ligadas a la vida del hombre.

Consideraremos a la gran mayoría de las canciones contemporáneas populares de Occidente, como tipos de composiciones que

guardan las pautas de una composición clásica, la forma, los ritmos regulares, temas hechos en una tonalidad, en modalidades Mayor o Menor, claras melodías, el acompañamiento instrumental en función de ellas y hasta a veces opinando sobre lo que se canta.

Aunque el hecho de ser una canción, preexistente, evoque una época, un lugar y nos sumerja en los recuerdos. La causa o motivo que propone la canción, el contenido de su letra aporta otro elemento, que debemos tener en cuenta, qué se dice.

Función del género Clásico en relación al relato visual

Acción narrativa

Las composiciones clásicas, suelen ser muy aplicables, de características más descriptivas que en los tiempos del preclásico.

Amables melodías, cómodas orquestaciones, claros y paralelos sentidos rítmicos.

Nos comunica sensaciones que dan cuenta de lo bello, lo celestial o divino, lo demoníaco, lo oscuro, la gloria y la tristeza.

Puede ambientar sin incomodar y, también, representar simbólicamente lo que su estilo musical sugiere, tiene identidad.

La regularidad rítmica y melódica, son características del género, un buen elemento de uso ante la dinámica visual, y función encadenante ante la fragmentación del relato aportado por las imágenes.

A la vez no se agota con su aporte rítmico, colabora con el contexto, ya sea por ser representativa de una época, testimonial, político o social, estético, objeto de un tipo de moda, como información al espectador.

El género Clásico no se agota solo en su época de concepción, el siglo XVIII, sus formas musicales, su consistencia y mecánica armónica, su regularidad rítmica y melódica alcanzó a generar las bases de la música popular y actual, toca todos los estilos, el *folk*, el *pop*, el *rock*.

Es por eso que a veces se consiguen los mismos resultados, ante una *acción narrativa*, salvando las distancias estéticas, que exponen las composiciones de cada época, si aplicamos una música de Beethoven o Vivaldi, que la inclusión de un tema de Los Beatles o de Stevie Wonder.

Podemos citar de dicho autor, la creación del tema "¡Just called to say, love you!", tema por el que ganará un Oscar, en su inclusión en el film *La chica de rojo –The woman in red–* en 1984. Dicha inclusión funciona como tema preponderante del film, dándole uso sobre *acciones narrativas* con fines descriptivos y de caracterización del personaje, da contexto, complementa la información que el director quiere darnos acerca de la historia del film.

Utilizada en relación de similitud aporta sugestivamente un clima definido con el género del film, hace al estilo.

Dicho músico también compuso las bandas sonoras para el film *Jungle Fever* de Spike Lee y de la película de Disney, *Mulan*.

Los Beatles han generado sus propias películas, excelentes musicales con historias basadas en sus canciones, donde las letras de estos temas son parte de la historia, y su definido estilo musical consolida este tipo de género comedia musical de la historia del *rock*. Música descriptiva, con aporte estético y testimonio de una época los 60/70, inolvidable.

Las inclusiones de música clásica del mismo siglo XVIII, por ejemplo de Beethoven, han sido innumerables.

Stanley Kubrick, incluye varias veces, en su film *La Naranja Mecánica* (1971), la "9na. Sinfonía Coral", esta vez, para unir distintas escenas de una secuencia, con función encadenante, organiza el montaje de las imágenes.

> Coloca el tema de manera diegética, en el reproductor de la casa, entonces la cámara recorre los objetos que tiene nuestro personaje en su habitación, y va complementado con otras imágenes de fuerte contenido simbólico, el montaje visual utiliza el ritmo de la composición musical para realizar los cortes y cambios en la descripción, es decir, la música fue utilizada de manera analítica, esas imágenes nos dan información acerca del personaje principal, definen metafóricamente la personalidad violenta del protagonista que además es fanático de Beethoven.

Podríamos decir también que hay una función formante en esta intervención musical, mucha carga simbólica, la obra, el autor, el país. Ayuda a la caracterización del personaje, el sentido simbólico de la composición, lo que la música representa imaginariamente para cualquier espectador, una obra universalmente reconocida.

En el film *Elephant* (2003) del director Gus Van Sant, se incluye esta vez en posición diegética, la composición "Para Elisa" de Beethoven.

> Alex Frost, caracteriza al personaje principal de Alex, un joven estudiante. Interpreta en *tiempo real* la partitura, en un piano que tiene en su habitación.

La cámara describe el cuarto y además nos muestra a otro de los personajes, amigos entre sí.
La música define la sensibilidad del joven, de sus conocimientos, su situación social y cultural. La música da ritmo a la *acción narrativa*, da información sobre los adolecentes, uno interpreta, de manera bastante bizarra y demuestra impaciencia y violencia en la interpretación de, "Para Elisa" en el piano, mientras el otro amigo juega a matar gente en un juego de computadora, con la escopeta, esta vez, de manera virtual.

Luchino Visconti, en su film *Muerte en Venecia* (1971), también incluye "Para Elisa" de Beethoven, y esta vez también es similar el uso, como una fórmula, de repetida finalidad musical, tomando en cuenta las otras intervenciones que hemos citado con la misma composición.

Una *acción narrativa* que describe el salón de un lujoso hotel, los objetos que lo habitan, nos presenta al personaje del film, interpretado por el actor Dick Bogard, y a otro joven que, sentado en el piano, interpreta "Para Elisa", el tema trabaja diegéticamente y en similitud, a *tiempo real*, y da unidad a la escena, genera el contexto ideal entre las miradas cruzadas de estos personajes y la libre interpretación del joven, ejecutada en el piano diegéticamente, de manera particular, de pulsación sigilosa.
La manera en la que es interpretada, genera unidad a la descripción visual, le proporciona un clima particular a la situación.

El pianista (2004), de Roman Polanski, incluye la "Sonata Nº 14 en Do menor Mondschainsonante" Op. 27/2 de Beethoven.
La música está en relación de similitud, es extradiegética, y su función es encadenar el fragmento de la imagen. La *acción narrativa* describe, las acciones del protagonista, la particularidad del momento y su situación.
Él mismo ha encontrado un refugio, en medio de una ciudad derruida por las bombas, su apariencia es dramática, escuálido, hambriento, barbudo, cuida por su vida.
El sitio es desolador, y se va a asentar en el mismo.

Acción dramática

El Clásico es un estilo aplicable a este tipo de acciones, para dejar ciertos mensajes subliminales, a través del sentido que transmiten sus obras. Suele incluirse música de este género por su manifiesta

regularidad rítmica o melódica, o por lo reconocido del tema y lo que representa simbólicamente. Sincronizada muchas veces en relación de contraste con lo que sucede dramáticamente, temas musicales de clara manifestación, acerca de la libertad y la alegría, puestos ante una situación de tortura, o terror, como una provocación, una relación de manifiesta ironía en el relato.

Es indudable que este género musical proporcionó obras universalmente conocidas, que por su popularidad, el público las reconoce con cierta facilidad, por como suenan y por lo que representan, como un símbolo, histórico para la humanidad y tienen una clara efectividad al momento de transmitir un mensaje al espectador.

En el film de Joel y Ethan Coen *El hombre que nunca estuvo allí* (2001), con música original de Carter Burwell, está, entre otras inclusiones clásicas, sincronizado en el film, el "Trío con Piano en Si bemol mayor Archduke" Opus 97 *Andante cantábile* de Beethoven.

> La *acción dramática* es la de los momentos previos a la ejecución en la silla eléctrica, del personaje principal, esta pieza genera un *tiempo particular*, ya que provoca un clima fuera de lo común, en contraste con la situación, donde debería ser desesperación, hay paz, tranquilidad, intimismo en la situación del personaje.

También en el mismo film, pero en otra *acción dramática* y en relación de contraste, ha sido incluida la "Sonata para piano Nº 25 en Sol mayor" Opus 79 de Beethoven.

> Sucede inmediatamente después de que el personaje comete un asesinato. Las manos del personaje en primer plano visual y la sonata que aparece como algo reparador, contrastando con lo siniestro de la situación.

La música se presenta de manera extradiegética y tiene en la escena, una función formante, ya que ante la presencia musical se produce un clima de arrepentimiento, da la idea, insinúa, que se hace presente un sentimiento de culpa por parte del personaje ante sus acciones.

Tensión

Este género Clásico se ha utilizado muchas veces en relación a una situación de *tensión*, incluido de manera muy particular.

En relación de similitud con la situación descripta por las imágenes, y de manera extradiegética no es precisamente un género muy efectivo, no tiene cualidades de poder compensar o aportar una carga dramática significante como para ser utilizada.

En cambio en relación de contraste, busca en el imaginario del espectador, una adaptación al ensamble música-imagen, una causa que justifique su presencia.

Es acostumbrado incluir este género musical de manera diegética, en contraste interactuando con la escena estando, a pesar de lo que la imagen muestra, como música de fondo. Allí sí, este género aporta su distinción, podrá rememorar la naturaleza, la belleza, llegar a ser oscuro, firme y brillante, pero siempre fuera de todo compromiso sentimental, emocional y dramático.

En el film *La Naranja Mecánica* (1971) del director Kubrick, encontramos la inclusión de la "9na. Sinfonía Coral" Opus 125 de Beethoven, utilizada de manera diegética en relación de contraste ante las imágenes de tortura que recibe, sobre sus ojos, el personaje principal del film, abiertos y trabados a la fuerza, obligados a no pestañar, sus gritos de dolor, las imágenes de guerra, desfiles de las tropas nazis de Alemania, esta relación produce una situación de *tensión*, íntimamente ligada a la inclusión musical.

Podemos citar el ejemplo en el film *Simplemente Sangre* (1984), de los hermanos Coen, allí la música original es de Carter Burwell.
En este film hay algunas inclusiones del llamado género popular, y aunque el estilo estético musical no responde al género de época clásico, se utiliza de la misma manera y función audiovisual que la música del siglo XVIII.
Es un tema musical de características populares, responde en su concepción al estilo musical del período Clásico, en su concepto de tener ritmos regulares, melodías sencillas, en modo Mayor o Menor, de armonía diatónica, cantable, sencillo. Música para dar contexto de una época, de un determinado lugar, y de clara función encadenante, como había sido utilizada en el mismo film en situaciones anteriores.

> Es la escena interior de la oficina donde se encuentra moribundo el personaje de Marty (el dueño del bar), sentado en el sillón, inconsciente y desangrándose, fue baleado por el detective privado que él mismo contrató.

> Ray (el amante de la mujer) lo descubre, entra a la oficina de Marty, lo ve sentado, y hay un charco de sangre en el piso, descubre el arma y piensa que está muerto. Atónito ante el hallazgo, trata de entender la situación. Por un instante piensa en el arma y recuerda su procedencia. Cuando de repente es sorprendido por el ruido y las voces, por la música que se hace oír desde abajo en el bar, la fuente entonces es intradiegética, sabemos que la fuente musical está en el bar de Marty, un tema que ya había sido incluido dentro del mismo sitio, para el espectador ya suena como conocido, incluido en una escena anterior como fondo musical, música popular, folk, country, en contexto con el tipo de lugar.
> Pero para la escena que vive Ray, esa fuente musical funciona como: "¡Hay gente! Pueden entrar en cualquier momento…"

Esa música, y las voces, las oímos detrás de una puerta, a la distancia, es el afuera de la escena, nos avisa, nos ponen en situación de alerta, de una posible intervención, un acto de presencia de cualquiera de esas personas en esa escena, que desencadene una situación equívoca e injusta, ante el personaje al cual estamos siguiendo en el relato, la embarazosa y temible situación de ser descubierto, culpado del asesinato, entonces el personaje actúa en situación de *tensión*, que se traslada al espectador de manera inmediata.

> Con ese contraste musical, como música de fondo, esa simple e inocente melodía, Ray desesperado trata de ocultar la sangre derramada, se tira al suelo y trata de juntarla como puede, alertado por la música, fuera de su contexto, su desesperación se despliega.

Con un fondo musical en situación de contraste, la acción expuesta hace que la *tensión* quede planteada.

> Como toda escena de *tensión*, siempre desencadena la situación en una *acción narrativa*, y en este caso, va a ser la del traslado del supuesto cuerpo muerto de Marty, por parte de Ray, quien lo carga en su coche y se echa a la ruta en busca de un lugar lejano donde enterrarlo. Inmediatamente se produce otra intervención musical de las mismas características. Otro género popular, esta vez, una rumba que se escucha desde la radio interior del coche de Ray y que comienza a sonar, en primer plano, justo en el momento que Ray oye una gesticulación quejosa, que sale desde el asiento trasero donde transporta

el cuerpo muerto de Marty. Al oírlo, Ray se asusta, frena el coche, se baja corriendo y huye hacia adentro del campo, dejando la puerta del auto abierta y la radio que hace sonar esa rumba festiva, que se oye en primer plano, aunque nuestro personaje, que es seguido por la cámara, esté a muchos metros de distancia de la radio, la música suena a todo volumen, dando contraste a la situación de *tensión* originada.

Un tema musical, con ritmo y melodía regulares, un tema de música popular, de características alegre, bailable, de gran dinámica, aporta contraste al relato de la escena.
Un uso musical que se repite, surge de la diégesis, aparenta ser una inclusión de manera casual, dando contexto o ambiente a la *acción narrativa*, y que luego queda expuesta a las incidencias del relato dramático.

El discurso del rey (2010) dirigida por Tom Hooper.
Tiene sincronizada música de Beethoven.
Es la escena desencadenante del final. Una escena de *tensión* donde el protagonista, el Rey Jorge VI "Bertie", interpretado por el actor Colin Firth, debe pasar la situación que motivó el porqué del film, leer delante del micrófono y para todo el mundo, sin tartamudear.

En la escena, el rey decide estar acompañado por quien era su terapeuta del habla, Lionel Logue, interpretado por Geoffrey Rush, su corrector de dicción, quien lo ayuda durante toda la emisión radial. Acaba de dar su discurso para todas las Naciones, la escena más temida, la escena final, ha pasado y salen triunfantes de la situación, debido a que Bertie leyó su discurso de manera impecable, hecho que será reconocido por toda la Corte.

El tema de la "Sinfonía Nº 7 en La mayor" 2do. Movimiento *Allegretto*, acompaña la *acción dramática* y la *tensión* desarrollada en la escena, la fuente es extradiegética y funciona como contexto, avisora con carácter el descenlace y la salida airosa del Rey que es felicitado por todos los que lo rodean.
Como epílogo, se va a sincronizar la segunda inclusión del compositor Beethoven, el "Concierto Nº 5 para piano Emperador".

Género Romántico e Imagen

Este período, ha de transitar por varias etapas musicales, evolucionando orquestalmente en un principio.

Schumann, Berlioz, lo transformarán luego en un estilo más particular. Evoluciona con el desarrollo del piano y la técnica pianística.

Sus autores, sus intérpretes, proponen un estilo más íntimo, sugerente, preciso dramáticamente hablando, intenso, virtuoso en la interpretación y con mayor complejidad en la confección de sus partituras.

En un principio de esta etapa romántica, vamos a entrar en el reino de las narraciones épicas, de los héroes, de los grandes dramas.

Es la evolución de la última etapa del género Clásico, se profundizará en la melodía, la orquestación. Serán incluidas disonancias y cromatismos.

En las composiciones se irán destacando el uso de timbales e instrumentos de viento de metal, y la definitiva independencia melódica y rítmica de las familias instrumentales al servicio del relato musical.

En esta etapa se consolidará el género lírico, tanto en la Ópera alemana (seria) de Wagner, como en la Gran Ópera italiana, de Rossini a Verdi.

Por sobre todo se destacará la consolidación de la voz masculina, poderosa al frente de los relatos, de amplio espectro sonoro, brillantes y potentes graves, acompañante de penetrantes voces femeninas, sopranos desarrollando una expresividad no vista hasta esta parte de la historia de la música.

Conjuntamente la parte orquestal crecerá en función de la *acción narrativa* y *dramática*, la *tensión* será más clara y definida, verdaderamente *incidental*, efectiva, independiente.

Evolucionará el poder dramático del relato musical, y se generará música *programática*, en función de un relato extramusical.

Oiremos un discurso musical más preciso, capaz de contarnos historias, relatos de situaciones, seguirlas de cerca, hacerlas más creíbles.

Wagner, reinará en este período en el género lírico, construirá magnificas historias, escritas por él, y se las ingeniará para ir armando su propio repertorio técnico de composición, como el *leit motiv*, con la misma definición y uso que se le da actualmente, o la música de fondo al servicio de la *acción narrativa*.

Surgirá entonces la música *incidental*, al servicio del relato de una historia.

Héctor Berlioz (francés) utilizaba en sus relatos musicales, *temas preponderantes*, como seguimiento de algunos personajes, la dama, el héroe, el malvado, nominando personajes con instrumentos y líneas melódicas, siguiéndoles en su desarrollo dramático. Tal cual es aplicable a los usos musicales actuales, con relación audiovisual.

Es éste el período en que se explotará al máximo la técnica del piano, con la dedicación y la búsqueda de músicos como Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt.

La música será entonces, un lenguaje de expresión del hombre.

Obras grandiosas, un legado para el resto del tiempo de la Humanidad.

Cuando la música llega al cine, ya era un lenguaje en la ópera, gracias a la evolución lograda por los compositores de esta etapa de la historia musical.

El Romanticismo musical será muy utilizado en cine. De profundo y preciso alcance dramático es incluido, por medio de los distintos elementos que componen el discurso musical, al servicio de la imagen, ya sea en *leit motiv*, como música incidental, tema preponderante, definiendo, completando situaciones dramáticas, sustentando personajes heróicos, calificando otros como demonios, describiendo situaciones de pasión. Este género romántico tendrá grandes posibilidades de uso y finalidad audiovisual. Claro que para ello se deben distinguir las diferencias de estilos entre sus marcadas épocas.

Género Romántico en relación al relato visual

Acción narrativa

En la primera parte de este período, encontraremos músicas que podrían ser utilizadas para el acompañamiento de imágenes cargadas de acción, aventuras.

Reforzando el sentido del relato visual, esta etapa del género ayuda en la carga de sentido dramático, aporta dinámica y genera contexto.

Es innumerable la cantidad de ejemplos que podríamos dar en relación al tipo de uso de este estilo musical, sean de origen preexistente, como también de bandas originales compuestas para un género cinematográfico de acción, esto lo podemos observar claramente a lo largo de toda la historia del cine.

Desde Prokofiev en los principios del cine, a John Williams como autor contemporáneo, compusieron influenciados por esa etapa de la música, para seguir incidental o descriptivamente escenas de gran despliegue de gente y pura acción, batallas, persecuciones, citaremos compositores que fueron aplicando la música romántica al cine, con similares finalidades y resultados.

De la primera etapa romántica y en relación a temas preexistentes, podemos destacar las inclusiones de temas de Schubert.

En el film de Stanley Kubrick *Barry Lyndon*, se sincroniza la composición "Trío para Piano en Mi bemol" Opus 100 de Schubert, ante la escena de presentación de Lady Lyndon, una acción base, la voz en *off* nos va dando información y la cámara va describiendo los jardines y el paseo de la gente durante la tarde. Es extradiegética y está en similitud con lo que sucede. Da veracidad a la acción y unidad de sentido dramático, aportando estética a la época en la que se desarrolla la historia.

Otra inclusión del mismo Schubert, la "Sinfonía Nº 8 en Si menor" D. 759 (Inconclusa), esta vez, en su 1er. Movimiento, es sincronizada en una película de época actual, durante una acción base en el film de Steven Spielberg *Minority Report* (2002).
La música se presenta en similitud con la *acción narrativa*, de manera intradiegética, ya que a pesar de no ver directamente la fuente, ésta comienza a sonar al encenderse la máquina que proyecta imágenes, graba los recuerdos de la mente y los reproduce, es conducida por el personaje que interpreta el actor Tom Cruise.
Allí está la música generando unidad a la escena, interactuando con el personaje y a la vez está profundizando el relato de las imágenes que vemos salir de dicha máquina, el actor parece moverse como si fuera un director de orquesta al ritmo de la cadencia musical, escenas primordiales para el desarrollo de la historia.

> Dentro del mismo film y mediante otra *acción narrativa*, esta vez el género de carácter romántico es aportado de manera original para su banda sonora por John Williams, es la escena donde el marido descubre a su mujer con otro hombre, es una escena amorosa y se esconde presto, para asesinarla mediante una cuchilla, a punto de apuñalarla, entonces desde el exterior de la casa, Tom Cruise corre para evitar un crimen, la relación entre música e imagen está en relación de similitud, trabaja reafirmando las imágenes.

La música tiene aquí dos tipos de función, una encadenante, de guía en lo rítmico de la escena, sigue vertiginosamente la corrida del personaje hacia la intervención desencadenante de hacer fracasar un acto de asesinato por parte del marido engañado.
Esa música actúa también de función formante, como buena característica del género, completa la incidencia agregando *tensión*, aportada por la música mediante su encadenamiento melódico ascendente y la constante aceleración del caudal de notas, a medida que el

personaje de Tom Cruise se acerca a su cometido. Una doble función y efectiva intervención.

¿Coincidencias o quizá una implementación de un uso musical ya comprobado? La antes citada obra de Schubert, "Sinfonía Nº 8 en Si menor" D. 759 (Inconclusa), fue incluida por el director Buñuel, muchos años antes, en su film *La Edad de Oro,* y lo más curioso es la manera tan similar en que ambas fueron sincronizadas, durante una *acción narrativa,* en relación de similitud con la escena, nos introduce en el drama, en ambas situaciones, uno por el desenlace que llevará al asesinato del niño, en el film de Buñuel y en el film de *Minority Report,* la escena en la máquina con la descripción de los recuerdos que desencadenan en otro asesinato.

En las dos situaciones trabaja en similitud con el drama, y llevando lo que es una acción que aparece como narrativa, a transformarse en dramática, ya que es mediada por una situación determinante en la historia de cada uno de estos films.

En la película de Kurosawa *Los sueños,* (1990), recordaremos la escena donde aparece el personaje del pintor Van Gogh, y es acompañada musicalmente por una inclusión del romántico Chopin, es un plano corto del personaje y la imagen no propone mucho más que el seguimiento de ese personaje, pero la música irá generando carga dramática con su intervención y la imagen ya no será tan inocua, en su combinación será más sugerente, añadiendo información del mundo interior del personaje y la situación que el director propone para la ficción.

En otras de sus más famosas composiciones, John Williams, con el tema *leit motiv* de toda la serie de películas de Indiana Jones, es coherente con el uso del género romántico y lo emplea para caracterizar al héroe del film y sus andanzas, sigue incidentalmente todas sus acciones, sus emociones. Da muestras de cómo este estilo musical es capaz de seguir el desarrollo en la acción puramente narrativa y cargarla de sentido dramático, utilizando como elemento del discurso musical el *tema preponderante.*

Desarrolla el relato musical, sirviéndose de un tema, un motivo melódico definido que irá mutando al servicio del relato de la imagen, en similitud, aportando ritmo y un profundo desarrollo melódico, sustentado en una orquestación puramente romántica, con desarrollo de timbales, metales triunfalistas, estacatos dramáticos, y hasta la inclusión de coros como líneas de fondo musical en la composición,

va a ser protagonista en el desarrollo de este tipo de películas de aventuras o acción.

Profundizando el tema, desde otro de los elementos del discurso musical como la inclusión, podemos observar que se han utilizado composiciones de Wagner, 2da. y 3ra. etapa romántica, entre ellas "La cabalgata de las Walkirias", tema que se ha sincronizado en diferentes películas.

Fellini que la sincroniza en su film *Fellini 8½*, (1963), con música original de Nino Rota, allí la va a incluir en dos tipos de acciones diferentes, la presenta mediante una *acción narrativa*, vemos una orquesta que la interpreta, es diegética, nos describe en exteriores el patio de un hotel, un supuesto antiguo spa, para gente adinerada, muchos pacientes internos que hacen una ronda para recibir vasos de agua, muchos ancianos y bellas mujeres elegantemente vestidas, caminando en una procesión típicamente fellinezca.
La música otorga unidad y grandiosidad a las imágenes, contexto, esto supera la *acción narrativa*, la transforma en una parodia, una representación de la aristocracia en decadencia.
La sincroniza también en las escenas que interpreta Marcelo Mastroianni junto a su séquito de mujeres, en una *acción dramática*, donde al compás de la misma composición, representan una actuación, corren, gritan y danzan, en función de la obra, que se escucha en primer plano, invocando la presencia de aquellas guerreras wagnerianas.

Conocido es el uso de la misma composición de Wagner, en el film de F. F. Coppola, *Apocalipsis Now* (1979). Se presenta la música como en el film antes citado, de manera también diegética, esta vez mediante las acciones de un relato bélico.

> Un soldado, tripulante de uno de los helicópteros del ejército norteamericano, a punto de invadir y bombardear un pueblo de Vietnam junto a la playa, ambienta musicalmente en *tiempo real* la acción y vemos que pone en funcionamiento un grabador de cinta abierta reproduciendo por los parlantes de la nave en vuelo, la obra "La Cabalgata de las Walkirias".

La inclusión interactúa en similitud con la acción generando carga de sentido, y continuidad a la fragmentación del relato visual.
Aporta sentido, por lo que representa para la historia argumental, la composición musical de la obra de Wagner, partitura que evoca a

Las Walkirias, poderosas guerreras, semidioses, toda una carga simbólica que va a ambientar perfectamente el espíritu conquistador de las acciones que el film nos relata.

Acción dramática

Este género ha sido utilizado en función formante, ante escenas dramáticas, en relación de similitud, apoyando, consolidando, definiendo el drama, aportando climas, profundizando situaciones emocionales, reforzando las intervenciones de los actores, o aportando información a la caracterización de los personajes de la historia.

Con estas características el film *Sonata Otoñal* (1978), un film de Ingmar Bergman, hace uso de una inclusión del "Preludio Nº 2 en La menor" de Frederic Chopin.

> Es la recordada escena que interpretan Liv Ullmann e Ingrid Bergman, las dos ensayando en el piano la partitura, dejando ver en esa asociación de la música y el gesto de las actrices, todo un mundo de sugerencias y emociones.
> No solo es el sonido que expresa la melodía de dicha composición, también interviene la manera en que la ejecuta el intérprete.
> Lo gestual de las manos y los rostros, los cruces de mirada ante la acción y el efecto que produce cada nota que es ejecutada en el piano, generan un tiempo particular.

La "Sinfonía Nº 8 en Si menor" D. 759 (Inconclusa) también ha sido incluida ante una *acción dramática* del film *La Edad de Oro* (1930) dirigida por el español Luis Buñuel. La música original fue compuesta por Georges Van Parys.

> Es la escena del guarda bosques, con un rifle y apariencia de cazador, que llega, saluda a dos guardias y se dirige a la entrada de la casa, de donde sale un niño vestido con una boina, es su hijo que se alegra de la llegada del padre, lo festeja, lo saluda, el hombre lo abraza y lo toma del hombro.

La música de Schubert está sincronizada desde el comienzo de la escena.
La sincronía musical, respeta las pausas, y las frases de la composición están adaptadas a las acciones que se van sucediendo, casi de manera *incidental*.

El tema, encadena el relato de manera dramática en función formante, está en relación de similitud.

> El hombre juega con su hijo, se sienta en una silla y lo sienta en su falda, le da muestras de cariño, luego le juega con su cigarrillo, que el niño por hacerle una broma, se lo arrebata de la mano y se lo tira al suelo, el niño corre, riendo y se revuelca en el jardín sobre unos pastos que están a unos metros, provocando al hombre para jugar.

Hasta aquí la música siguió la escena dando sentido dramático a la acción, como buen tema romántico.

> El hombre no lo ve así, cuando el niño le tira el cigarrillo al suelo, se enfada, se carga de ira, entonces la música se corta, se produce el silencio, toma el rifle le apunta al niño, ejecuta el disparo y con total frialdad, lo mata.

Una escena terrible, que fue preparada desde el inicio con la inclusión de la música de Schubert. El tema está sincronizado en función del seguimiento de la acción, las imágenes de amor, gestos de cariño del padre con el hijo, no se representaban desde la música, con la similitud esperada.
El tema dramático, siempre sugería otra cosa distinta, no parecía el complemento ideal, en función del contexto que uno pretende para una escena del encuentro de un padre que va a visitar y a jugar con su hijo, el motivo musical propone cierta espectativa, pero siempre sugiere algo más cercano a lo trágico. Nos prepara para una situación totalmente distinta.
La molestia del padre ante la broma que el niño le hace, es el único momento previo de *tensión* en el relato de las imágenes y su desenlace final, señalando una instancia dramática diferente, el director deja la imagen en silencio, y toda la atención del espectador a merced de lo siniestro de la escena.
Solo se oye el sonido del disparo, la *tensión* se mezcló con la sorpresa, generando un impacto de gran violencia.

Barry Lyndon (1975) es un film de Stanley Kubrick, allí tendremos la inclusión de un tema del período Romántico, la composición de Schubert, "Trío para Piano en Mi bemol" Opus 100 2do. Movimiento. Esta música cumple dos tipos de funciones en relación a la imagen.

Una formante y la otra encadenante.
Formante porque la música nos genera contexto de época y social, concibe sentido a la investidura de los personajes y su estética, convive con la música de su época, un estilo cortesano, aunque con una melodía verdaderamente intensa y sugestiva.
La función encadenante está ligada al mismo ritmo en la que se suceden las imágenes, en perfecta sincronía, interviene en lo gestual.
Se desarrolla con una rítmica intensa y la frase melódica que se repite, junto a una serie de acordes que son ejecutados con la regular e implacable marcha de un reloj, altivos, señoriales.
Es el tema elegido como *preponderante*, y así interactúa en diversas escenas, tanto narrativas, como dramáticas a lo largo de todo el film, a manera de un *leit motiv* de personaje, aparece en repetidas instancias donde el personaje de Barry es narrado, la información que obtenemos acerca del él, o como clima en situaciones en las que se ve implicado, en la relación con la Condesa.
Esta composición del período Romántico da carga de sentido dramático a muchas de las escenas de este film.

The Truman show (1998) es un film de Peter Weir, en él encontraremos sincronizadas músicas originales, *incidentales* y descriptivas para el film, de los compositores Phillip Glass, Wojciech Kilar, Burkhard von Dallwitz, y también otras inclusiones de estilo de autores como Brahms, Mozart y Chopin.
Es el "Concierto Nº 1 para piano" de Chopin, al cual nos referimos en una *acción dramática* del film, en medio de una escena cargada de confesiones íntimas, profundas, entre dos amigos de toda la vida. La escena es intensa y desnuda a pleno las emociones de Truman, en un diálogo profundo. Dicha inclusión genera un clima intimista y aunque no se expone en primer plano sonoro, genera un clima dramático particular, preparando al espectador, generando un halo de emotividad ante lo que se va a exponer en dicha conversación.
Hay músicas de film, que partiendo de compositores contemporáneos, demuestran tener un criterio relacionado con el uso de los estilos de las distintas escuelas de la música, en relación al relato audiovisual. Generando de manera original, música que respeta las condiciones de estilos musicales de época, encontrando su funcionalidad.

Es así como el compositor Ennio Morricone expone en el film de B. Bertolucci, *Novecento* (1976), un claro y definido género Romántico.

Este film se desarrolla en la Italia de fin del siglo XIX, época donde Verdi reinaba con su estilo, intenso, melódico, combativo, de profundo arraigo popular, y está ambientada en lugares donde el mismo maestro ha vivido y transitado, durante casi toda su vida.
Fue ineludible la presencia de su música en forma plena a lo largo del desarrollo de la historia.
Morricone hace mención al gran maestro y padre del estilo Romántico italiano, componiendo y adaptando de dicho género el relato emotivo y contextual que aporta esta música a las imágenes, y que emulan dicha época en la que se sitúa el relato.

Es el film *El pianista* (2004) de Polanski, que contiene una escena conmovedora.

> El personaje del Pianista es encontrado en el refugio, con años ya de cautiverio. El oficial nazi, que lo descubre lo obliga a tocar, que interprete algo, que realmente sienta y que demuestre que quiere vivir al menos, por la música. La inclusión, resalta por su melancolía y su intensidad romántica, el tema "Ballade Nº 1 en Sol menor" Opus 23 de Chopin.
> El tema destaca la personalidad del protagonista, que interpreta con gran vigor y compenetración. Es su concierto en cautiverio, su público y juez, un nazi, en ese momento lo que está en juego no es su éxito, sino su vida.
> Pero poco parece interesarle, su vida está en el piano y logra conmover, sabe que el nazi puede matarlo porque sí, pero ya poco puede interesarle más allá de la música, único lazo con el mundo como humano, solo dos seres en la escena y la vida está en juego, solo los une la música, el nazi finalmente lo entiende así, lo perdona, pero también lo respeta.

La fuerza dinámica de la inclusión, en *tiempo real*, diegética, encadena y hace contexto a la situación, la intensidad del género, promueve carga de sentido dramático y establece en similitud, momentos de *tensión*.

Del film del director David Lynch, *Corazón Salvaje*, (1990), cuya música original está compuesta por Angelo Badalamenti, haremos mención a la inclusión de una composición de Richard Strauss, de claras características románticas.
Es uno de los cuatro últimos "Lieders" que compuso el autor alemán, "Im Abendrot" obra para soprano y orquesta. Dicha partitura Strauss se la dedica a su esposa Pauline de Ahna. El autor, estando por fuera

cronológicamente con la explosión de dicho movimiento, sostiene el concepto romántico, es el Romántico tardío y allí genera esas tonalidades, claras, suaves o delicadas, pero intensas, cargadas de sentido, sugerentes.

> Esa música fue la elegida como inclusión, para apoyar el encuentro entre los dos amados, es la pasión entre ellos y la música refuerza ese sentimiento. El film comienza con el tema de Strauss, sobre el fuego y al final se repite en el encuentro de la pareja, simbolizando el fuego de la pasión que vuelve a encender esa relación.

Tensión

El Romántico es un estilo donde su poderío melódico, arropado por un gran caudal orquestal, se despliega sugiriendo el drama, la emoción, lo sentimental, se percibe la *tensión*, que suele lograrse por el aporte de la rítmica y la dinámica orquestal.

Sus armonías se exponen a situaciones de tensión armónica, aportándole a la imagen una carga de sentido, en relación de similitud con la situación de la escena sincronizada, la intención de darnos un contexto acerca de lo que va a suceder, la *tensión*, nos detiene en el tiempo dramático, y luego provoca su desenlace.

Citar la situación de la escena del film *Minority Report*, donde el personaje que interpreta Tom Cruise, descubre por las imágenes que le aporta la máquina, que él, es el asesino.

> Se ve allí, dentro de la escena, y en su desesperación, la *tensión* de descubrir esa verdad.
> La música de Schubert, la misma "Sinfonía Nº 8", incluida cada vez que Tom se encuentra inmerso en la máquina de los recuerdos.
> El trozo de la partitura elegido contiene en una de las partes de la melodía, una larga frase musical que desencadena con gran dinámica una situación de tensión musical.
> A esta parte musical, fue adaptada la imagen, sobre el primer plano de la cara de Tom, su gesticulación, su desesperación. La situación está atada a la cadencia melódica, en relación de similitud, ayuda a desarrollar *tensión*, se provoca el desenlace, nuestro personaje se entera, de toda la verdad que él temerosamente ya esperaba y buscaba desde un principio, se desencadena allí, el final de su búsqueda.

Género Impresionista e imagen

A la música romántica, que proporciona música *incidental*, dramática, *leit motiv*, música *programática*, *temas preponderantes*, la consolidación de la gran orquesta y el desarrollo total del piano, se le suma esta música impresionista y renovadora, de características descriptivas y simbólicas, completando aún más los elementos del discurso musical con destino audiovisual.

Distinta propuesta musical, que surge de la idea de transmitir una nueva visión del mundo, el imaginario musical trata de reflejar impresiones de cómo el hombre percibe el mundo, todo lo que lo rodea tiene la particularidad de ser mostrado según quien lo cuenta.

Musicalmente en el conjunto instrumental hay un cambio en el colorido sonoro de las composiciones, el timbre, se recurre a instrumentos de viento de madera y cuerdas, al frente de las melodías, reemplazando el concepto romántico de componer para piano y orquesta, ahora se oyen flautas, fagotes, clarinetes, oboes, chelos, violas, violines, y se hace más presente el arpa, dándole unos matices novedosos al estilo.

Lo que se percibe de manera inmediata, es una dinámica instrumental distinta, con intervenciones melódicas y armónicas por familia de instrumentos. La melodía ya no está sujeta a un solo tipo de instrumento, ni aparece como centro o eje de la composición, las frases son más cortas, y a veces desarrolladas por distintos y sucesivos grupos de instrumentos, el relato musical está moviéndose a través de toda la orquesta.

La polirritmia, la independencia de sus grupos instrumentales, aporta diversidad dinámica al relato visual, ante la *acción narrativa*, utilizada de manera descriptiva.

El mundo está más relacionado entre sí, y los medios de comunicación, internacionalizan los diferentes modos musicales que se hacen oír y en esta época surge la tendencia generalizada a la búsqueda de identidades nacionalistas.

Se recurre al uso de escalas de origen autóctono, instrumentos, bailes, poemas, canciones.

A los músicos de la Europa central del siglo XIX, les llega desde el sur, la curiosa y exótica escala hispanoárabe, que notaremos tanto en composiciones de Debussy, Ravel, Chabrier, Bizet, o los Renovadores como Dukas, o rusos como Mussorgsky.

Mientras tanto Rusia comienza a explotar musical y socialmente.

Sus grandes compositores transcurrirán y perdurarán a este estilo, Borodín, Kórsakov, Tchaicovsky, Prokofiev, Stravinsky.

Con respecto al género lírico de este período, aparece teñido de un carácter social, que surge del estilo Naturalista de la ópera. La problemática social y política del momento, el poder de lo popular, la reivindicación de los pueblos y las clases en lucha.

Una visión del mundo más social, más realista, ante una romántica visión del ser y su mundo interior.

El Impresionismo es un género que aportará gran colorido instrumental, armonías abiertas, más distancias interválicas entre sus notas, que proporcionan sonoridades menos definidas, más suspensivas, expectantes.

El compositor intenta generar climas, que lo acompañan, mundos deseados, ensoñados, fantasías, simbolizaciones.

No trata de explicar el porqué del mundo, sino de describirlo y de simbolizar.

Durante este período también hay una tendencia a buscar identidades culturales, una música que los represente, un intento por conservar los orígenes. La búsqueda propició variedad de estilos.

Es indudable que dicha búsqueda musical, también les aportó diversidad melódica, por la particularidad de las nuevas escalas y modos utilizados, por los ritmos y estilos folclóricos resurgidos.

De esta manera el relato musical, y en relación al suceso audiovisual, va logrando precisión en lo que intenta describir, tiene muchos más elementos para desarrollar su capacidad narrativa.

Música de carácter simbólico, generadora de climas y ambientes, conocidos, oníricos, propicios a crear tiempos dramáticos particulares, más enigmáticos, indefinidos, expectantes a la decisión que la imagen visual vaya a proponer en el relato.

Una música que podría convivir en una escena por fuera de lo que dos personas pueden estar hablando o sintiendo, acompaña, no interviene.

Describe de manera instrumental, la cálida y la más tumultuosa naturaleza, los mares, las tormentas, la calma, las lluvias, los vientos, los animales, las fantasías y los sueños.

No olvidaremos, en la película de dibujos animados *Fantasía* (1940), de James Algar, aquel famoso episodio con la adaptación de "Aprendiz de Brujo", composición del Renovador-Impresionista Paul Dukas.

Género Impresionista en relación al relato visual

Acción narrativa

A la medida de cada acción, un género que convive y amalgama, da contexto, acoplándose a las situaciones más allá del drama.

Curiosamente no irrumpe con su presencia la atención del espectador, ni aún en situaciones de claro dominio y presencia de la voz. En similitud ante la acción, completa la escena, nos da otro tipo de información más allá del texto, funciona como encadenante con la imagen, aportando dinámica.

En el film *Los Pájaros* (1963) de Hitchcock, Tippi Hedren es el personaje principal femenino.

> Ella, "la visitante", se presenta en una escena interior. Se encuentra en la casa de la madre de su amigo en el film Mitch Brenner, interpretado por el actor Rod Taylor. Tippi, vestida de color verde, sentada ejecutando el piano, que está en el salón de la casa, junto a ella está la niña, Cathy Brenner, interpretada por Verónica Cartwright, y la madre de Mitch, interpretada por Jessica Tandy (actriz de *Conduciendo a Miss Daysy*, 1989).
> Tippi conversa con la niña e interpreta la partitura "Arabesque Nº 1" de Debussy, sin que esto la perturbe en la interpretación, también habla con la madre. La música transcurre como fondo musical en relación al plano sonoro de las voces.

La composición va cambiando mediante la ejecución de intensidades y volumen, a veces, se hace más presente que otras, como capricho de la intérprete, una suerte de *ad-libitum* sometido a la preponderancia de la voz.
La fuente sonora es diegética, es una inclusión en *tiempo real*, y como su función es ser música de fondo, está presente sin intervenir en lo que se está hablando.

> Luego la madre se va a la cocina donde se encuentra con su hijo y dialoga, hablan de la joven, de fondo se oye el piano desde el comedor. La música es descriptiva, ambienta y encadena la *acción narrativa,* convive y da unidad a las escenas.

Por otro lado, la diégesis, nos da información sobre los personajes que interactúan, ahora sabemos que ella es culta, sus gustos, interpretar tal partitura con tanta soltura, hace a la caracterización de su personaje.
Música impresionista que puede convivir con lo que sucede alrededor, más allá de lo que esté transcurriendo dramáticamente en esa situación.

Woyzeck (1979), un film de Werner Herzog, es la historia del soldado Franz, interpretado por el actor Klaus Kinski.

> La historia cuenta que el soldado asesina a su mujer con un cuchillo, por fundados celos, fue en venganza de su padecida humillación. Ella es la actriz Eva Mattes, como Marie, quien es infiel a Franz Woyzeck, relacionándose con el personaje de otro soldado, el percusionista mayor.

Inmediatamente uno tiende a esperar que la música, tenga relación, con la famosa obra expresionista de Alban Berg, alguna mención a la música dodecafónica. Pero no es así, la música está más cerca del estilo popular, y tiene una función simbólica, parece estar ligada al ámbito castrense, un referente nacionalista.

> Es el comienzo del film, y suena la composición, una especie de marcha militar, claramente tonal, mientras vemos llegar al personaje del soldado Franz, marchando, exageradamente compenetrado, al ritmo de la música, se mueve como en un desfile, o una instrucción del servicio militar, como si fuera a realizar la guardia militar, se detiene enfrente de la cámara y en posición de firmes, mira fijamente.

Es una *acción narrativa*, que nos presenta al personaje, es solo el comienzo del film.
La música de la escena, es extradiegética, tiene un carácter simbólico, una clara tendencia nacionalista, su sonoridad así lo transmite, es el indicio más inmediato acerca del tema que va a desarrollar el film, el contexto de la historia. Sincronizada junto con la imagen de la cara del soldado, acentúa su desarreglo, parece transmitir algo más, cierto desequilibrio, cierta perturbación del personaje.
La música está allí para generar un contexto, y fue utilizada para completar la escena sonoramente.
Quizás, una de las imágenes en asociación con la música, que en su encuentro generó la seducción de todos los espectadores.

Es el film *2001: Odisea del Espacio* (1968) dirigida por Stanley Kubrick.
Eran los años casi 70 y eclosionaba un mundo de ideales y la llegada del hombre a la Luna era para la fantasía de los espectadores, algo fascinante. La estética futurista, también fue el auge del momento.

Artísticamente, en el mundo se vivía una tendencia a las fusiones, tanto en la música, el *jazz*, la música contemporánea, el *rock*, el *pop*, y las fusiones Oriente-Occidente. En este caso era esa fusión del futuro con una música del pasado, que conviven para generar esa estética.

> Es una *acción narrativa* que va a describirnos el viaje interplanetario, con pasajeros hasta su llegada a la estación espacial, donde vemos de fondo a la Tierra desde la perspectiva de otro planeta.
> Fue sincronizado el vals "El Danubio Azul" de Johann Strauss (hijo).
> Una azafata que recorre la nave espacial, llevando una bandeja, haciendo el servicio de mesa de los tripulantes de la nave, de los cómodos pasajeros.
> Muestra un clima placentero, al ritmo del vals, bajo la influencia de esa cadencia melódica, tan conocida, tan bella, por momentos rimbombante, explosiva orquestalmente, otros la calma, vaivenes al ritmo del vals, una composición del recuerdo.

La inclusión encadena todo el relato de la secuencia del viaje espacial, y se desarrolla durante casi 8 minutos, y permite desarrollar la pieza en plenitud. La música impresionista ayuda a la descripción y genera un *tiempo particular*, cuya idea queda encadenada a la función musical, describir sin intervenir dramáticamente, generando unidad al relato visual, y dinámica a la narrativa audiovisual.

En el film de Claude Lelouch *Los unos y los otros* (1981), se ha sincronizado del compositor impresionista Maurice Ravel, el "Bolero". Fue incluida en dos *accion*es diferentes una *narrativa* y otra *dramática*.
La *acción narrativa* se desarrolla con el "Bolero" que suena diegéticamente, mientras el bailarín Jorge Donn y el ballet lo interpretan.
En *tiempo real*, la música es parte de la acción, como contexto y sostén de la escena que vemos desarrollar en el escenario.

> La *acción dramática* esta vez es en un Internado donde está alojada la madre que había abandonado de niño a ese hombre mayor que va a visitarla, pero su madre ya inmemoriada nunca llega a reconocerlo.
> Le escena es en un parque del asilo, la madre sentada en un banco y el hijo que al ritmo del "Bolero" de Ravel se acerca a ella, hasta ponérsele muy cerca, la escena es sin diálogo.
> La música extradiegética, no agrega valor dramático, el drama está

en la imagen, el hijo titubeante, observa a su madre sentada sola en el parque del internado, que duda, luego se acerca, ella que no se inmuta, y él se vuelve sin ser reconocido.
Aporta dinámica a la escena, pero no interviene en el drama.
Puede verse inclusive que los demás hombres y mujeres que caminan deambulando por ese parque, lo hacen a ritmo y sincronía con la música de Ravel. Por lo que deducimos que dicha música fue empleada de manera analítica, los cuerpos presentes en la escena, que circulan por el parque caminan a tiempo con la música, coreografiados a la manera de un ballet, al compás del "Bolero".

El tema "Claro de Luna" de Debussy ha sido incluido en numerosos films.

Sicronizado en todo tipo de situaciones, en *acciones narrativas, dramáticas* y de *tensión*.

El film *La gran estafa –Ocean's Eleven–* (2001) dirigido por Steven Soderbergh, con música original de David Holmes.
Contiene el tema "Claro de Luna" de Claude Debussy en su escena final, cuando están reunidos todos los integrantes del grupo, alrededor de la fuente de agua, allí se sincroniza la inclusión.
La *acción* es *narrativa*. Fue el desenlace final, las caras que tratan de reflejar la expresión interior de cada uno de esos personajes va encadenada al ritmo de este tema. En este caso la música ayuda a inspirar los motivos emocionales que imaginariamente como espectadores, suponemos pasa por cada uno de esos personajes.
La música elegida, casi un emblema del Impresionismo musical, contribuye, da contexto a la escena, aporta un *tiempo particular*, incita a la fantasía, a la imaginación, serena y agradablemente, casi con aires de nostalgia, un final amable, cada uno reflexiona, un buen clima final.

Los excéntricos Tenenbaum –The Royal Tenenbaums– (2001) es un film del director Wes Anderson, sincroniza en su comienzo, donde va presentando cada uno de los personajes de la familia, un tema de Maurice Ravel el "Cuarteto de cuerdas en Fa mayor" 2do. Movimiento.
Es una *acción narrativa*, el director nos está dando información y la música va encadenando, generando unidad en el relato de las imágenes, creando clima a la narración, ambientando la descripción de las sucesivas imágenes. Según lo que se oye y por lo que transmite el tema de manera inmediata, el motivo musical es bastante sofisticado,

gracioso, inquieto e inesperado, moderno melódicamente e instrumentalmente clásico, y en esa sensación que describe el tema, nos anticipa de alguna manera, nos va dejando indicios, acerca del género del film, que se va a desarrollar. Una comedia, sofisticada, satírica, en similitud con la propuesta de la composición de Ravel.

Acción dramática

Como en todo film, hay *acciones narrativas* y *dramáticas*, existe la probabilidad de volver a encontrar otra sincronización, de alguna inclusión musical del mismo género, o a veces el mismo tema, como ya hemos citado en otros films.

La insistencia de recurrir a piezas del mismo género, época o estilo, dentro de un mismo film, aporta coherencia al discurso sonoro, ya sea por la estética expuesta al film, por ser un contexto de época en el guión, por ser parte del libro, necesaria en la narración, o por decisión del director.

Retomando el film de Wes Anderson, *The Royal Tenenbaums* (2001), en su banda sonora, está incluido el tema del compositor Erik Satie, "Gymnopédie Nº 1", sincronizada en una *acción dramática*.

> Es la escena de la visita del personaje de Richie Tenenbaum a la casa de Ele Cash, su amigo y compinche de aventuras.
> Ele, que no es menos excéntrico que Richie, en medio de una conversación acerca de intimidades con mujeres, le confiesa su adicción a la mezcalina y su constante estado de intoxicación, aún en ese mismo momento, motivo por el cual hace que la conversación entre ellos, sea totalmente confusa y se transforme en algo verdaderamente disparatado.
> Durante toda esta escena interior, suena el tema de la "Gymnopédie" de Satie, de manera intradiegética, no vemos la fuente sonora, la música está como fondo musical, surge de un reproductor desde dentro de la casa de Ele.

La música acompaña la disparatada conversación sin intervenir en lo que se dicen, más allá del diálogo, pero aportando un clima cercano a lo que aporta el tema musical, transmite tranquilidad, intimidad, melancolía, momentos de soledad, cierto equilibrio interior, la descripción de un estado de ánimo, parece describir momentos de la vida de cualquier individuo.

La música genera un *tiempo particular* en la acción, una sencilla composición, sostiene el equilibrio ante lo disparatado de la conversación. La inclusión nos da información acerca de la cultura y snobismo, del personaje de Ele y su caracterización, lo curioso que significa escuchar música del Impresionismo francés, para un joven *yupie* americano.

Esta partitura de Satie, ha sido sincronizada, repetidamente a lo largo de la historia del cine, y aunque se sigue experimentando su inclusión, a veces, pesa la obviedad en la insistencia del uso y el servicio de dicha partitura en función del relato de las imágenes.

El film *Otra mujer –Another Woman–* (1988), dirigida por Woody Allen, contiene una *acción dramática*, donde se incluye, la "Gymnopédie Nº 1" de Erik Satie.
La escena es entre la actriz Gena Rowlands, su personaje Marion y su ex pareja en el film, Gene Hackman, en el personaje de Larry.

> Es de noche, surge el encuentro, son dos seres maduros y tienen una intensa y emotiva conversación acerca de sus vidas, sus historias en común, si se echaron de menos, si se pensaron, lo que fueron, lo que no pudieron, sus actuales parejas, y un dejo de que algo entre ellos no terminó. Reproches femeninos, sarcasmo masculino, todo dentro de un contenido borde pasional.

La música, como en otros usos aplicados, repite su función descriptiva y encadenante. Sincronizada en relación de similitud, genera un clima, de melancolía, intimidad, le aporta clima al diálogo que se va desarrollando entre ellos, un soporte, un *tiempo particular*, sensaciones y añoranzas de otros tiempos, nostalgia de algo que pudo haber sido y no fue.

Frankie & Johnny (1991), dirigida Garry Marshall y música original de Marvin Hamlisch.

> Johnny es un ex presidiario, por asuntos de estafa, ahora trabaja en un bar y quiere cambiar su vida. Frankie, trabaja en el bar, es camarera, ella cree que ya se le pasó el tren del amor, y tuvo muchos desengaños.
> La escena es en la habitación de la pareja, donde van a tener una charla acerca de su relación. Habían estado mal las cosas entre ellos.

> Han discutido, Frankie está a punto de encerrarse en su coraza. Se encierra en el baño. Él cree que la ha perdido.
> Teme que ella no quiera seguir la relación. Jhonny llama a una emisora radial para que pongan "Claro de Luna", que ellos ya habían escuchado en otra ocasión.

Será incluida la partitura de "Claro de Luna" de Debussy, de manera diegética, desde la radio, y en similitud con la escena.
El tema aporta el contexto necesario al desarrollo de la interpretación de los actores, Al Pacino y Michelle Pfeiffer.

> Toda una escena donde la música, su encanto, su belleza parece, trastocar el espíritu de Frankie.
> A medida que se desarrolla el tema, se genera dramáticamente un *tiempo particular*, que Johnny quería lograr, la función formante del tema hará que ella se sensibilice, da resultado, Frankie cree que todo es posible, Johnny vuelve a mostrarse feliz.

El resultado de la intervención musical, se ve como muy similar a lo logrado en *Ocean's Eleven*, el mismo tema pero en *acción narrativa*.
Los dos en la ventana, vuelve el amor, "Claro de Luna" en primer plano sonoro.

Tensión

Un género como el impresionista, es el estilo al que recurriría para incluir, ante la composición de una situación de espectante *tensión*, sosteniendo el suspenso, prolongando el tiempo del desenlace hacia un acontecimiento que resuelva la situación planteada.

Sus sonoridades, su concepto melódico, se prestan de manera efectiva, para esta finalidad.

Sus armonías, tienen amplios recursos sugerentes, está en la idea impresionista, la búsqueda del colorido orquestal, los modos exóticos, las cadencias autóctonas, para ampliar el imaginario descriptivo de la música.

El estilo puede comprender la presencia de tensiones armónicas, con tendencias sugerentes y no tan ligadas al efectismo y la provocación, como lo que vendrá posteriormente durante la etapa del Expresionismo atonal y el Neoclasicismo musical, el Serialismo, Dodecafonismo, los neoclásicos, el Objetivismo musical o la música electrónica, géneros propicios para la ambientación de escenas de

tensión con cierta carga de violencia, dimensiones relacionadas con el tiempo psicológico de la narración.

En el estilo Impresionista, existen frases melódicas, partes instrumentales de lograda intensidad, para situaciones de *tensión*.

Podemos seguir en óperas como "Carmen", situaciones de clara *tensión* dramática, como en el duelo de los pretendientes de Carmen y el desgraciado desenlace, toda una situación de *tensión*.

También hay dramatismo y situaciones de *tensión* si oímos composiciones instrumentales impresionistas como "La Valse", o en "Diálogo entre el viento y el mar".

La música encuentra un carácter descriptivo y, en su desarrollo discursivo, es susceptible de compatibilizar *acciones narrativas, dramáticas* y de *tensión*, con otras sonoridades, sugiere, sostiene, propone.

Pretendo y busco en el estilo Impresionista, características que lo distinguen de los demás estilos, ese poder descriptivo y simbólico, generador de *tiempos particulares*, como el suspenso, la fantasía, su función de generar contexto a las situaciones narrativas y dramáticas.

Y la Nave va (1983) un film de Federico Fellini. La música original es de Gianfranco Plienizio.
En él encontraremos sincronizada la composición "Claro de Luna" de Claude Debussy.
Esta vez incluida para generar un *tiempo particular* en la narración, es intradiegética, en un principio parece venir de uno de los camarotes.
No vemos la fuente de sonido, la música se escucha a la distancia, por la textura del sonido parece ser un gramófono que reproduce un disco de pasta (también llamados de pizarra, piedra ebonita o shellac), pero si percibimos por la dimensión de la espacialidad de la fuente que emite la inclusión, debe estar dentro del barco.

> La acción de las imágenes transmite *tensión*, se está hundiendo la nave, es el final del film, la cámara recorre el interior mostrando como avanza el agua, inundando los pasillos, flotan valijas, objetos.
> La cámara se interna por los camarotes, encuentra a un hombre, que se ha quedado mirando una película muda, en lugar de abandonar la embarcación.
> Es uno de los personajes, es el fanático enamorado que solo vive para contemplar la voz y la presencia de la diva, la cantante de ópera que él adora.
> El film plantea una rivalidad entre sopranos. Ante la pasividad del

personaje, que parece no enterarse o no importarle el hundimiento del navío, se genera más *tensión*, solo se dedica a mover la manivela y proyectar la película, mientras se emociona.

La música aporta a la escena una función formante, un clima de intensa emoción, un profundo estado de melancolía, eso es lo que transmite la composición, dando una idea de la tristeza de ese personaje, reflejado en su rostro, que reflexiona sobre el paso del tiempo y sobre la muerte de la diva de la ópera Edmea Tetua, una alusión a María Callas. La voz de la Tetua pertenece a la soprano Mara Zampieri.

Mientras se produce el hundimiento y la gente trata de ir a los botes salvavidas, se sincroniza otra inclusión, suena "La Traviata" de Verdi, genera dinámica a las imágenes y es un homenaje al gran compositor lírico. La composición esta vez es de un carácter romántico, diferenciándose de la escena anterior, las imágenes y la composición en similitud generan un contexto cargado de dramatismo.

Esta vez haré referencia a la composición de la banda original, música del más que reconocido músico contemporáneo, Hans Zimmer.

El film es *El último Samurai* (2003) un film dirigido por Edward Zwick.
La escena final del duelo entre los personajes Nathan Algreen, interpretado por Tom Cruise, y Ken Watanabe en el personaje de Katsumoto.

Es la *acción dramática* del duelo final, cuerpo a cuerpo, en medio del campo de batalla, con todas las tropas como testigos.
Una pelea a muerte, donde el honor de los guerreros orientales está en juego.
Es el momento en que el Samurai Katsumoto es ensartado en el duelo, en manos de Nathan, entonces se ralentiza la imagen, lo gestual se hace aún más tremendo, y la intervención musical, llega al primer plano sonoro.

La composición musical es de características impresionistas, notas largas con instrumentación de cuerdas, acordes sugestivos, oscilan varias notas, suaves, sin pulsaciones, se equilibra la dinámica audiovisual, y entonces la analogía música-imagen, da vuelo a la escena.

> Ante el cruce de los personajes, surge la complicidad, cuando el Samurai ya herido, le pide con su mirada a Nathan, que lo ejecute definitivamente, tomando su espada. Para el Samurai no puede haber piedad.
> Nathan con su espada, sentenciando, cumple con un pacto, eso es lo que la música simboliza, y provoca una analogía dramática, sosteniendo la tensión de tan inexorable desenlace final.

La intervención musical es extradiegética y, lo importante no era focalizar la pelea, el enfrentamiento, el duelo, sino una causa distinta.

Estaba en juego, el respeto por la historia, por las tradiciones, el pacto final entre dos grandes hombres.

La música, en su estilo, está allí para aportar un espacio narrativo, focalizar un *tiempo particular*, un contexto diferente, sensibilizando al espectador, generando el clima y la intensidad, enfatizando todo un gesto de grandeza, más allá de la muerte, donde lo que estaba en juego no era la vida, sino una causa de honor, punto cúlmine y desencadenante de la idea que se quizo hacer pasar, al realizar este film.

Género Expresionista e imagen

Es el siglo XX y la música trae de la creación de sus músicos, pensadores, compositores, uno de los sucesos más importantes del comienzo de esa centuria, la ruptura de la tonalidad, el fin del centro tonal, de las formas musicales convencionales, la desaparición de la melodía, el rompimiento de la gravitación rítmica y la pulsación regular.

La propuesta está alejada de la imaginación del hombre, más ligada al cálculo aritmético, en busca de nuevas e inexperimentadas situaciones artísticas, todo es novedoso, plantea y alienta la búsqueda de nuevos mundos sonoros.

Es un género bastante amplio, en variedad de estilos y formas de composición. La ruptura más evidente está entre lo tonal y lo atonal.

Observamos que sus aplicaciones en relación a la imagen, aportan diferentes comportamientos, sea tonal o atonal la partitura que se incluye.

Convivir con lo desconocido, el *tiempo psicológico*, y la expresión de un mundo interior, parece estar más ligado a la música dodecafónica, serial y también, a la música electrónica.

La introducción de la disonancia, como parte del discurso musical, puesta al servicio de la narración audiovisual, la explosión de timbres, la llegada de los instrumentos electrónicos y las computadoras, abrieron un amplio abanico de posibilidades, al servicio de la narración.

Quizá su alcance más incisivo sea la provocación, generar sensaciones incómodas, transitar el mundo psíquico de los personajes, generar extrañeza, inquietud, llamar la atención del espectador, incitar violencia ante la acción, materializar ilusiones, simbolizar objetos insonoros, dimensionar mundos desconocidos.

Música y cine, conviven en esta época y van haciendo su propia historia.

Hubo un retorno a la tonalidad y a las formas clásicas, esta vez con todo lo que se ha evolucionado, teórica y técnicamente, desde Rusia y Austria.

Género Neoclásico en relación al relato visual

El Neoclásico es el estilo musical, de este comienzo de siglo, que más se ha adaptado para su utilización al servicio del relato audiovisual.

Es el género más adoptado por los músicos compositores de bandas originales para películas.

La necesaria ductilidad, la ilimitada capacidad expresiva, la inquietante explosión tímbrica instrumental y la efectividad con la que una frase musical se hace análoga de una situación dramática, o generar situaciones de acción que requieran un alto ritmo de tensión, están logrados, son directos y precisos, dentro de las peculiaridades musicales que se han conseguido mediante la consolidación de este estilo, que retorna a las formas sinfónicas.

Al ser músicas compuestas al servicio del relato, el tema es diseñado de manera analítica, pudiendo funcionar tanto ante la *acción narrativa,* como la *dramática* y desembocar en una escena de *tensión*, se adapta a la forma de la narración dispuesta para el relato.

Se puede recordar la maravillosa adaptación, de Walt Disney, al dibujo animado, al mundo de la animación, de “La Consagración de la primavera” de Igor Stravinsky. Todo un relato musical, al cual se le adaptaron las imágenes. Film pionero de una sucesiva producción de películas musicales, una larga lista de títulos, y la consolidación como género, dignas de ser consideradas piezas de interés, partituras memorables, fue todo un antecedente al actual cine de animación.

Un género programático al servicio del relato de una historia, capaz de discurrir por todas las diferentes acciones que componen un relato cinematográfico, aportando todos sus elementos para un discurso musical: el *leit motiv*, los *temas preponderantes*, la música *incidental*, descriptiva, dramática, simbólica, contextual, el fondo musical.

King Kong (2005) dirigida por Peter Jackson, que también dirigió la trilogía de *El Señor de los Anillos*. La música original es de James Newton Howard.

Es una versión del film realizado en 1933, que dirigieron Merian C. Cooper y Ernest B. Schoesack, la música de Max Steiner, una gran producción.

El compositor Howard, hace despliegue de casi todos los elementos musicales para desarrollar la música del film. Apoyado claramente en el estilo Neoclásico, referenciando a Stravinsky, a Wagner, a Ravel, hace un extenso y preciso uso del *tema preponderante*, durante toda la relación que establece el personaje principal femenino Ann Darrow, caracterizada por la actriz Naomi Watts y el gorila Kong.

Las escenas de acción son acompañadas por música *incidental*, que además opina musicalmente hablando, sobre lo que ocurre en la trama de la historia.

Utiliza variados contextos ambientales y sonorizaciones musicales, a las que les incluye partes con coros. Realiza un recorrido musical, de variada intensidad, con temas del estilo Romántico y otros dignos de una composición de la talla de Stravinsky, desarrolla una orquestación contemporánea.

Presenta motivos musicales asociados a las acciones emprendidas por el personaje de Carl Denham, el productor musical, interpretado por el actor Jack Black y por las del valiente y enamorado de la heroína Jack Driscoli, interpretado por Adrien Brody.

La música al servicio del relato, sigue las incidencias en similitud, que desde el principio del film trabaja en función de humanizar, engrandecer la figura de la bestia y enfocarla ante el espectador como un héroe maldito, la relación de amor de un imposible, la bella y la bestia. La música viene a magnificar el desenlace de un triste destino. Una obra musical íntegra y una excelente banda sonora.

Integrantes del equipo de producción musical

A continuación, como para tener dimensiones más reales, de lo que comprende un verdadero equipo de realización para música de cine original, presentaremos a todos los integrantes del departamento de producción musical implicados en el trabajo de realizar la banda de música del film *King Kong*:

Annica Ackerman	Coordinadora técnica musical
Pete Anthony	Director y Orquestador

Jeff Atmajian	Orquestador supervisor y coproductor de Score
Bruce Babcock	Director y orquestador
Chris Bacon	Coordinador técnico musical, coproductor de Score
Frank Bennett	Orquestador
Becky Bentham	Coordinador vocal, UK
Elin Carlson	Coros
Bryan Clements	Arreglos musicales
Harvey Cohen	Orquestador
Brad Detcher	Orquestador
Sandy DeCrescent	Contratista musical
David Donalson	Diseñador de sonidos ambientes musicales
Marie Ebbing	Editor de música
Mark Eshelman	Control de arreglos musicales
Malcolm Fife	Editor de música
Mark Graham	Librería musical
Richard Grant	Partes de orquesta digital
Tom Hardisty	Grabador de Banda sonora
Paúl S. Henning	Control de Corrección de pruebas
James T. Hill	Coproductor de partituras
Joel Iwataki	Ingeniero en grabación musical, mezclador.
John Kull	Orquestador
Tim Lauber	Grabador de Banda Sonora
Bill Liston	Orquestador
Jason Lloyd	Control mezclador de señal
David Lon	Diseñador de música ambiental
Greg Loskorn	Control técnico
Larry Mah	Grabador de partituras digitales
Aaron Martin	Músico coordinador técnico
Alan Meyerson	Mezclador musical
Adam Michalak	Grabador de Banda sonora
John W. Morgan	Arreglador de partituras
Peter Myles	Ayudante de Editor musical
Blake Neely	Coproductor de partituras, compositor, orquestador de música adicional
Michael Nowak	Director
David Olson	Editor de música
Plan 9	Diseño de música ambiental
Conrad Pe	Orquestador

Steve Roche	Ayudante de diseño de música ambiental
Janet Roddick	Ayudante de diseño de música ambiental
Patrick Russ	Orquestador
Nigel Scott	Coordinador musical
Andrew Shulman	Músico
Kirsten Smith	Control de labor
Steven L. Smith	Preparación musical
Tim Starnes	Editor de música
Tom St.	Control director de escena
Jonathon Stevens	Ayudante del editor musical
Sally Stevens	Contratista de voces
Bill Talbott	Control técnico
Stuart M. Thomas	Consultor musical
Jim Weidman	Supervisión de edición musical
Mel Wesson	Diseño de música ambiental
Mark Willsher	Consultor musical

En el film *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar, la música original del film estuvo compuesta por Alberto Iglesias.

> Es una escena de *tensión*, la trágica escena donde Lydia González, "la mujer torera", es atropellada por el toro en el ruedo y queda gravemente accidentada.

La música es *incidental*, extradiegética, en similitud con la acción, aporta carga dramática, en analogía al servicio del relato de las imágenes, genera *tensión*.
Tiene una tendencia melódica que nos remite a composiciones de Albeniz o Manuel de Falla, un alto contenido nacionalista, hacia escalas hispanoárabes y una rítmica contemporánea, tensión en su armonía, particularidad de este tipo de género Neoclásico, describe, genera contexto, aportando dinámica al relato de la corrida, es de función formante, ante la *tensión* que se produce al desencadenarse el accidente.

Género Expresionista en relación al relato visual

Acción narrativa

Un género que difícilmente pase desapercibido. Establecerá de manera inmediata un vínculo ligado a lo anempático, provocando, haciendo pregunta ante su intervención, su carga de sentido, sugiere *tiempos psicológicos*.

La música expresionista, como la dodecafónica, podemos encontrarla sincronizada en un film argentino.

La Casa del Ángel (1957) es un film de Torre Nilson, con libro de Beatriz Guido.

> En los inicios del film, se desarrolla una *acción narrativa*, donde dos jóvenes niñas, caminan por el jardín de una casa, ellas son, Elsa Daniel y Bárbara Mujica, adolescentes. Temerosas, se acercan hasta un arbusto, sigilosas, en silencio, se asoman con temor, se agachan buscando algo, con miedo, los restos de una derruida estatua.

Allí estalla la partitura dodecafónica, modernista para la época, osada, intelectual, del músico contemporáneo argentino Juan C. Paz.
Hubo controversias acerca de la inclusión de dicha partitura.
El estilo funcionaba con la idea que se pensaba acerca del género del film, así lo manifestaba Torre Nilson. Pero lo tan novedoso, esgrimía dudas y le consultó a su productor el señor Mentasti, quien fue al estudio de mezclas a hacer la apreciación, decidiéndose por la música de Paz, argumenta *"mejor dejarla, es el tipo de música que si no te gusta te dicen que eres un inculto, un animal"*.
La música incluida, funciona perfectamente, profundiza el estilo, provoca al espectador. La intervención musical genera inquietud.

> Las niñas, ante lo que descubren, salen gritando espantadas.
> Un momento de suspenso que desencadenó en un susto, una provocación efectista, filos del género.

La música es expresionista dodecafónica, a lo largo del film, aportando matices de *trhiller* psicológico, con medidas intervenciones, refuerza el estilo buscado y genera contexto al relato de las imágenes, cine negro, en blanco y negro, de lo mejor de una época del cine argentino.

Repulsión (1965) es un film de Roman Polansky, un *thriller* psicológico.
La música original estuvo compuesta por Chico Hamilton, un músico integral, con inclinación al jazz y que, en este film, realizó una banda original sustentada en la música contemporánea, provocativa, expresionista.

La película trata de Carol, interpretada por Catherine Deneuve, una joven belga que vive con su hermana Helen en Londres.
Carol sufre de androfobia, miedo a los hombres.
Ella camina por la calles de la ciudad, la música es extradiegética, le imagen es un primer plano de ella caminando, simplemente eso.

La inclusión genera una importante carga de sentido, le aporta a una sencilla *acción narrativa*, una relación de contraste, genera ante la imagen de Carol, un contexto de *tiempo psicológico*, sugiriendo cierta perturbación. La música atonal, libre rítmicamente, aquí es un elemento clave en el desarrollo y caracterización de Carol a lo largo de toda la historia.

Ésta es una acción que está narrada de manera intradiegética por quien sería el personaje de Benigno Martín, interpretado por el actor Javier Cámara, personaje principal del film *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar.

Benigno es un enfermero en una clínica y su función es prestarle servicio a una paciente, inmóvil en estado de coma permanente.
Benigno la asiste, la asea con algodones, es el cuerpo desnudo de Alicia, es joven, una ex bailarina, que está bajo su cuidado.
El enfermero le habla todo el tiempo, actúa como si ella lo escuchara, le habla, le cuenta historias.
La secuencia a la que haré referencia es cuando le relata un cuento, que es dramatizado en el film, simulando ser imágenes del cine mudo, musicalizada, con un tema de música original del estilo contemporáneo.

Alberto Iglesias fue el compositor y tituló el tema en la lista de sincronizaciones como "El amante menguante", una obra del género expresionista, atonal, y su duración es de 8 minutos y 25 segundos, interpretada por la London Session Orchestra.

La narración que hace Benigno nos cuenta la historia de una bella y joven científica, que descubre una fórmula, un elixir. Su novio, en prueba de amor y de manera inconsciente, toma la cubeta de ensayo y se dispone a probarlo.
Es advertido por ella, el elixir aún no había sido experimentado con humanos y no se sabían las consecuencias. Él no escucha razones,

> ya lo bebió y padece los síntomas, un encogimiento de su cuerpo, de manera progresiva se va encogiendo, su ropa le queda grande.
> Ella promete conseguir un antídoto, que nunca logra conseguir.
> Cada vez más pequeño, el hombre es tan diminuto que cabe en la palma de la mano de la chica, todo dramáticamente absurdo.

La música extradiegética, que ambienta toda esta acción, sigue en similitud al relato, la composición musical tiene una carga disonante y en su constante seguimiento, de manera *incidental*, genera un tiempo narrativo particular, con dos funciones: una, encadenante que articula e introduce un film dentro de un film, y otra, formante que genera contexto a la situación dramática.
La composición, ligada a la libre expresión y la ausencia melódica y tonal, sustenta en gran parte la narrativa y la intensidad dramática, sostiene y va generando contexto al *tiempo psicológico*, todo comienza a ser una locura, la pesadilla del disparatado caso de un hombre que mengua hasta desaparecer.
La composición musical finaliza cuando finaliza el relato del cuento, volviendo el ambiente sonoro que sucede en la sala del hospital, la cruda diégesis del *tiempo real*, vuelve sola la voz de Benigno.

Es un film de Williams Wyler, se trata de las primeras escenas al comienzo de *Horas desesperadas* (1955).
En un principio surge de una obra de teatro y la película se desa-rrolla prácticamente en interiores.

> Son las imágenes donde vemos circular a cierta velocidad, un automóvil, que llega a un pueblo, una *acción narrativa*.

Pero la relación que establece la música es inquietante, plantea cierta carga de sentido, provoca un contexto extraño, algo puede suceder, algo está mal.
Es un policial con suspenso y la música refuerza el género.
Es el principio de una historia que está por comenzar, la música genera cierta inquietud, aportando información sobre el género cinematográfico que vamos a ver.
El compositor fue Gail Kubik, quien realizó esta introducción, la música es extradiegética y en relación de similitud con el film, dejando un claro indicio acerca de lo que va a venir, genera expectativa en el espectador.

Acción dramática

Hay músicos que no dudarían, en utilizar las amplias posibilidades que otorga el moverse dentro de este género, para musicalizar la incidencia, provocar, sacudir, conmover, violentar.

Para algunos ya consagrados pasó a ser un estilo y una fórmula, como para Bernard Herrmann.

El film es *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, la escena es la de James Stewart. En el personaje de John "Scootie" Ferguson.

> John padece de vértigo, se encuentra dentro de su oficina y está subiendo a una corta escalera de tres escalones, experimentando su sintomatología, mientras su amiga y confidente Bárbara Belgeddes, lo apoya en el intento.
> John en definitiva muestra que no puede controlar la situación.

Herrmann, el músico del film, sigue la acción de manera progresiva, hasta que el estilo Expresionista domina la escena junto con las imágenes de el personaje en estado de pánico, de terror, luego el dolor de no poder vencer esa mala situación.

> Trata de ir subiendo lento, escalón por escalón, se alienta a subir, y festejando cada escalón que logra ascender hasta llegar al tercero, donde el personaje mira a través de la ventana y tiene una visión, una imagen, de estar colgado del último piso y la imagen nos muestra los 6 pisos que hay hacia abajo.
> El personaje es vencido nuevamente por el vértigo y cae de los tres escalones de su pequeña escalera, totalmente descompuesto, en brazos de su amiga.

Cada vez que al personaje se le presenta esta circunstancia relacionada con el vértigo, el compositor aplica música atonal, trata de agitar la disonancia, generar una incomodidad sonora, que ante la escena funciona perfectamente.
Se genera un *tiempo psicológico*, un tiempo relacionado con la psiquis del personaje, que esta música ayuda a provocar, en complicidad con lo que le sucede al personaje. Como si la disonancia, disparara sensaciones ligadas a lo desconocido, esas sonoridades responden a lo anempático, nos comunica a los espectadores, nos sugiere, nos alerta de que algo de lo que está sucediendo es distinto,

y lo acentúa en similitud, para completar la información que porta el relato de la imagen.

La infancia de Iván (1962) un film de Andrei Tarkovski, tiene dos acciones dramáticas con sendas inclusiones de estilo Expresionista, del músico Vyacheslav Ovchinnikov, la propuesta del estilo aporta coherencia a la estética musical, se mantiene a lo largo de toda la película.

> Una *acción dramática* es en el momento cuando las milicias nazis, descubren a Iván como espía, es el enemigo, en la escena aparece un cartel con la foto de Iván. En ese mismo momento se hace una clara acentuación del hecho, la música se presenta más violenta, discurre disonante, y busca molestar con la estridencia. Provoca, añade un clima de violencia a la situación y a la caracterización de los militares nazis.
> La otra *acción dramática*, de mencionar, por la importancia que tiene para la historia del film, es que Iván es huérfano y así nos lo cuenta el director.
> La inclusión en un primer momento parece estar en relación de contraste, ya que lo que vemos es a un niño sonriendo jugando con un reflejo de luz en el agua. Pero en realidad, la composición atonal en función formante, desde el comienzo de la escena, aporta contexto, sigue un sueño-recuerdo, donde Iván desde el fondo de un pozo de agua, con las manos sumergidas tratando de atrapar el reflejo de una luz, que se proyecta en el fondo, ve como su madre desde arriba del pozo trata de subir el balde cargado de agua, cuando de repente vemos que cae el pañuelo que la mujer llevaba a la vez que el balde vuelve a caer al fondo del pozo, sobre el cuerpo de Iván. Arriba, la mujer se desvanece y cae en el suelo al lado del pozo de agua.
> Es la escena de la madre muerta, la huella de aquel momento que perdura en la mente de Iván.

La música aporta contexto a ese *tiempo psicológico* y al contenido de la escena.
El género, el estilo musical provoca una sensación de constante anempatía como sonoridad en sí, el colorido tonal. Su presencia en relación con las imágenes provoca cierta incomodidad, algo no es claro, el equilibrio armónico está contaminado, inquieta, algo que desconocemos está por suceder o ya está sucediendo.
En este film, parte del diseño está influenciado por la cruda y oscura tendencia que desarrollará historia. Un niño que perdió la infancia,

ya no hay inocencia en su mirada, que puede llegar a ser una amenaza, un héroe de la contrarrevolución, mártir de una causa nacional, una triste realidad, y la música despliega esa idea, la realidad de lo irracional, las tensiones melódicas así lo describen.
La representación de los planteamientos psicológicos, en las historias de las películas, estuvieron siempre, pero su etapa más representativa fue entre los años 1955 y 1965, muchos son los títulos de películas que incluyeron esta temática, surgen como *thriller* psicológico, y la música como parte del estilo incluye temas de características expresionistas, atonales, dodecafónicas o seriales.

Tensión

La música expresionista, contemporánea, dodecafónica, serial, atonal y especialmente en combinación con el silencio, ante situaciones de *tensión*, suele funcionar como disparador, provocando, agitando, generando violencia a las acciones, exponiendo, evidenciando, es un efectivo disparador de sensaciones, acentúa las incidencias cuando está en relación de similitud con las imágenes.

El camino de los sueños –Mulholland Drive– (2001), es un film de David Lynch.
Como siempre en sus últimos films, el músico es Angelo Badalamenti.
Es un *thriller* psicológico, de intrincada trama llena de símbolos, que según su director, logran que el espectador pueda arribar a una variedad de interpretaciones, que hacen suponer entre otras, que todo ha sido un sueño, provocado por la protagonista por el temor a la pérdida de su gran amor.
La película contiene una secuencia donde la tensión nos abordará con todo un susto, provocado entre la imagen y la incidencia de la música elegida para esta circunstancia, donde el género Expresionista cumple su objetivo. Es una escena clave en el relato, parte del misterio que contiene este *thriller* psicológico.

> Un hombre, en un restaurante llamado Winkies, le dice a su compañero acerca de una pesadilla en la que soñó, que era una figura horrible quien lo estremecía. Al investigar, los dos hombres hacen el recorrido por detrás del restaurante, la música refuerza el suspenso.
> La cámara subjetiva, describe titubeante, a modo de focalización interna del personaje, que busca con su mirada, el horrible encuentro.

Sigue el recorrido del hombre en su búsqueda, quien temeroso avanza, el silencio de fondo tiene una textura similar, ya presentado en otras escenas anteriores, donde Lynch buscaba provocar un *tiempo particular* en la acción, como si los personajes estuvieran dentro de un tubo, el silencio, pero con soplo de aire, un silencio con reverberancia, las voces resuenan en ese espacio que parece vacío.
Crea un halo de misterio, hasta que se acerca a la pared y espera que se aparezca por detrás de ella el horror. Y allí el impacto de la música, reforzando, haciendo saltar de la butaca al espectador, aparece la horrible figura y hace que al hombre de la pesadilla le dé un colapso del susto. Desencadenando aún más el misterio, ¿es un sueño?

El tiempo particular, desde el comienzo de la escena, cuando salen del Winkies, se lo percibe en una curva ascendente, que va inquietando aún más, a medida que avanza, con toda la intención de generar sugestión, miedo y provocar sobresalto con la intervención final. En completa similitud, *incidental*, extradiegética, de función formante, la inclusión expresionista cumple su objetivo.

Psicosis (1960) es una película de Alfred Hitchcock, en la época de su estreno es catalogada como género de terror.
Éste es un film con 50 años de historia en el cine.
Las cosas han cambiado en nuestros espectadores, la gente ahora no se asusta de las mismas cosas que hace tanto tiempo, y podríamos ubicarla dentro del *thriller* psicológico.
Es un film que está basado en una novela de Robert Bloch, que escribió motivado por los crímenes del perturbado Ed Gein, asesino en serie de Wisconsin.
Alfred Hitchcock, la realizó con casi todo el equipo de filmación de su serie televisiva, y con bajo presupuesto.
Contrató a Bernard Herrmann para la música del film, pero no quería música en las escenas interiores del Motel. El músico insistió, y pidió probar algunas escenas con la música que había compuesto.
Hitchcock estuvo de acuerdo con que la música intensificaba la escena y entonces duplicó el sueldo del músico.

Marion Crane, interpretada por la actriz Janet Leigh, es una oficinista, que roba el dinero de la caja de su trabajo y escapa.
Luego de huir con su coche, durante mucho tiempo, decide repararse en un Motel de la ruta.

> El personaje de Norman Bates, interpretado por Anthony Perkins, es el dueño y conserje, un perturbado psíquico que tiene una doble personalidad, relacionada con su madre muerta.

La escena de tensión es la de la ducha, escena analizada hasta el hartazgo, cuadro a cuadro, escena clave de tensión que desencadena en el asesinato de Marion por parte de Norman.
Esta escena fue musicalizada con características expresionistas, atonales, estacatos de violines, violas, chelos, fue y es un modelo de uso musical que se sigue utilizando, ante este tipo de escenas en las películas del género.
El tema, es parte del desarrollo de un *tema preponderante*, que fue siguiendo todas las incidencias del film, pero en esta escena requirió, una música más expresionista, más provocadora y violenta, con los estacatos del tema preponderante, pero ahora ejecutados de manera hiriente por los violines, se logró el objetivo.
Fue nombrado en la lista de sincronizaciones musicales como "El asesinato", transcurre en casi 3 minutos a lo largo de 50 planos de imagen, que narran la escena.
La música está en relación de similitud con la incidencia, y por lo tanto, en analogía con las imágenes del relato, logra provocar y sostener la tensión dramática de la acción.
En su época de estreno, según los comentarios, causaba miedo esa terrible escena, ser acuchillado por detrás de una cortina de baño, mientras uno se ducha, la impresión causada por aquella siniestra escena, quedó fijada en la fantasía de mucha gente luego de ver el film.
Hay testimonios por parte de la misma Janet Leigh, acerca de que durante muchos años posteriores, siguió sintiendo terror a la hora de bañarse en su casa.
La música, respondiendo a su género, de manera extradiegética, provoca, sensibiliza al oyente, hace contexto ante la acción, generando violencia, sosteniendo la carga dramática de la situación, es disparadora de *tensión*.
Este tipo de género cinematográfico, el *thriller* de suspenso, se hizo moda, desde los años 60, y en su modelo, se repiten usos, se plantean personajes, historias, relacionadas con perturbaciones psíquicas, narraciones de un tiempo imaginario, invitan a la función formante que cumplen las aplicaciones musicales, de comprobada efectividad, que se fueron incorporando, haciendo escuela, estilo.

Repulsión (1965) el film de Roman Polansky, el cual, ya había citado como ejemplo de una *acción narrativa*, ahora citaremos del mismo una escena en situación de *tensión*.
Podemos apreciar cierta similitud, o repetición en la implementación de la música *incidental* de este film de Polansky, que lo relaciona con la música de Herrmann, en la escena anteriormente analizada.
El músico Chico Hamilton, decidido por este género, no se aparta del modelo en todo el film, es claro y efectivo en el momento de hacer uso de la música contemporánea.
Es una escena donde Carol Ledoux, ya está totalmente complicada por su locura, y la música no deja de sustentar el *tiempo psicológico* que cada situación requiere para el desarrollo de la historia y el particular punto de vista por parte del director.
La música se va desatando con similares timbres a los utilizados por el compositor Herrmann en el film *Psicosis*, pero esta vez sin los estacatos de instrumentos de cuerda, mientras vemos en la imagen, la cara de la víctima apoyada en el suelo, fue asesinada y tiene un agujero en el cráneo, comienza a sangrar de manera abundante, y allí ante esa imagen los sonidos crecen en intensidad.

> En primer plano surge el rostro de Carol (Catherine Deneuve), demuestra pánico en su actitud, trata de salir del cuarto rápidamente, y la música crea aún más tensión, su repetición inquieta, la imagen completa la escena. Su repulsión.

La música se incluye de manera extradiegética, suena disonante, crece en volumen, se le van agregando más sonidos inquietantes hasta llegar a la estridencia, está en relación de similitud con lo que sucede, y en analogía con la imagen genera *tensión*, se ha desencadenado la locura final del personaje femenino dentro de la historia.

Compositores autores de bandas musicales originales para cine

Para poder completar nuestra investigación, enunciaremos una relación con los nombres de varios músicos y algunas de las películas donde han trabajado, compositores de partituras de música original para cine.

Músicos del siglo XX

Hicimos un seguimiento, un análisis acerca de las obras que estos artistas realizaron, una relación de usos musicales, que a través del tiempo fueron elaborando al servicio de la imagen, estableciendo distintos estilos que luego han sido modelos aplicables al lenguaje audiovisual.

Cada década de producción en el cine, en sus distintos estilos y géneros cinematográficos, fue evolucionando, innovando en lenguaje sonoro, y muchos de estos músicos contribuyeron a que el cine se consolide plenamente como un suceso artístico.

Hoy en la era digital, también encontraremos que los estilos van cambiando a velocidad vertiginosa y además de presentarse situaciones novedosas, no dejan de aparecer recurrencias a fórmulas de uso sonoro-musical-imagen, de comprobado comportamiento y demostrado resultado en el imaginario del espectador.

Sergei Prokofiev

· *Alexander Nevsky* Sergei Eisenstein

Georges Van Parys

· *La edad de oro* Luis Buñuel

Arthur Honegger

· *Napoleón* Abel Gance

Jacques Ibert

· *Un sombrero de paja de Italia, Viva la Libertad* René Clair

Hubert Bath

· *La muchacha de Londres* Alfred Hitchcock

Dimitri Schostakowich

· *Das Lied der Ströme* Joris Ivens

Armand Bernard

· *Sous les toits de Paris* René Claire

Gerges Auric

· *Le sang d'un poéte* Jean Cocteau

Kurt Weill

· *La comedia de la vida* Georg Wilhelm Pabst

David Mendoza

· *The public Enemy* William Wellmann
· *A woman of affaire* y *The trail of '98* Clarence Brown
· *Ben Hur: A tale of the Christ* Fred Niblo
· *La Boheme* Kin Vidor
· *Young man of Manhattan* Monta Bell

Oscar Poteker

· *La Venus rubia* Josef von Sternberg

Max Steiner

· *La melodía de la vida* 1932
· *Hollywood al desnudo* 1932
· *Ave del paraíso* 1932
· *King Kong* 1933 Schoedsack y Merian Cooper
· *Hacia las alturas* 1933
· *Anna Vickers* 1933
· *Gloria de un día* 1933
· *Kid Galahad* 1933
· *Cautivo del deseo* 1934
· *La alegre divorciada* 1934
· *La patrulla perdida* 1934

· *El delator* 1935 John Ford
· *Sombrero de copa* 1935
· *El jardín de Alá* 1936
· *María Estuardo* 1936
· *La carga de la brigada ligera* 1936
· *Ha nacido una estrella* 1937
· *The life of Emile Zola* 1937
· *Jezabel* 1938
· *Escuela de delincuentes* 1938
· *Lo que el viento se llevó* 1939 Víctor Fleming
· *Intermezzo* 1939
· *Amarga victoria* 1939
· *Camino de Santa Fe* 1940
· *Oro, amor y sangre* 1940
· *La carta* 1940
· *Murieron con las botas puestas* 1941
· *El sargento York* 1941
· *La extraña pasajera* 1942 (Oscar mejor música de film dramático)
· *Casablanca* 1943
· *Vigilancia en el Rin* 1943
· *Pasaje a Marsella* 1944
· *Arsénico por compasión* 1944
· *Desde que te fuiste* 1944
· *Las aventuras de Mark Twain* 1944
· *Rapsodia en azul* 1945
· *Noche y día* 1946
· *El sueño eterno* 1946
· *Vivir con papá* 1947
· *My wild irish rose* 1947
· *El tesoro de Sierra Madre* 1948
· *Cayo Largo* 1948
· *Belinda* 1948
· *El manantial* 1949
· *Al rojo vivo* 1949
· *Más allá del bosque* 1949
· *El halcón y la flecha* 1950
· *La fuerza de las armas* 1951
· *La luz brilló dos veces* 1951
· *Cerca de mi corazón* 1951
· *Mara Marú* 1952

· *El honor del capitán Lex* 1952
· *El mensaje de Fátima* 1952
· *El cantante de Jazz* 1952
· *Cumbres doradas* 1953
· *El muchacho de Oklahoma* 1953
· *El talismán* 1954
· *El motín del Caine* 1954
· *Más allá de las lágrimas* 1955
· *Centauros del desierto* 1956
· *La esclava libre* 1957
· *El árbol del ahorcado* 1959
· *FBI contra el imperio del crimen* 1959
· *En una isla tranquila al sur* 1959
· *Misión en la jungla* 1960
· *Imperio de Titanes* 1960
· *Susan Slade* 1961
· *Parrish* 1961
· *Fiebre en la sangre* 1963
· *Una trompeta lejana* 1964
· *Una mujer espera* 1964

Maurice Jaubert
· *Catorce de Julio* Rene Clair
· *L'Atalante, Zero de conduite* Jean Vigo
· *Carnet de baile* Julián Duvivie

Arthur Benjamin
· *El hombre que sabía demasiado* Alfred Hitchcock

Charles Chaplin
· *Tiempos Modernos* Charles Chaplin / Alfred Newman / Raskin
· *El gran dictador, Candilejas* Charles Chaplin

Jerry Goldsmith
· *Alien; el octavo pasajero, Legend* Ridley Scott

George Gershwin
· *Ritmo loco* Mark Sandrich
· *Un americano en París* Vicente Minnelli
· *Manhattan* Woody Allen

Mikis Theodorakis

· *Los amantes de Teruel* Raymond Rouleau
· *Zorba el griego* Michael Cacoyannis
· *Zeta* Costa Gavras

George Auric

· *Moulin Rouge* John Houston
· *La bella y la bestia* Jean Cocteau
· *Vacaciones en Roma* William Wyler
· *Rififí* Jules Dassin

Alfred Newman

· *La calle* 1931
· *Rain* 1932
· *El pan nuestro de cada día* 1934
· *La garra del gato* 1934
· *Tiempos modernos* 1935 (Director musical)
· *Una tarde de lluvia* 1936
· *Mi adorable enemiga* 1936
· *Calle sin salida* 1937
· *El prisionero de Zenda* 1937
· *Huracán sobre la isla* 1937
· *Alexander's Ragtime Band* 1938
· *Suez* 1938
· *Así nace fantasía* 1938
· *El vaquero y la dama* 1938
· *Gunga Din* 1939
· *Rapsodia de juventud* 1939 (Nominado al Oscar)
· *Esmeralda la zíngara* 1939 (Nominado al Oscar)
· *Vinieron las lluvias* 1939 (Nominado al Oscar)
· *Cumbres borrascosas* 1939 (Nominado al Oscar)
· *El joven Lincoln* 1939
· *Corazones indomables* 1939
· *El signo del Zorro* 1940 (Nominado al Oscar)
· *El renegado* 1940
· *Enviado especial* 1940
· *Las uvas de la ira* 1940
· *El despertar de una ciudad* 1940
· *Tin Pan Alley* 1940 Oscar
· *Bola de fuego* 1941 (Nominado al Oscar)

· *Qué verde era mi valle* 1941 (Nominado al Oscar)
· *Un americano en la RAF* 1941
· *Sangre y arena* 1941
· *Mi chica favorita* 1941 (Nominado al Oscar)
· *El cisne negro* 1942 (Nominado al Oscar)
· *El hijo de la furia* 1942
· *Sé fiel a ti mismo* 1942
· *Ten Gentlemen from West Point* 1942
· *La canción de Bernadette* 1943 (Oscar mejor música de film dramático)
· *Coney Island* 1943 (Nominado al Oscar)
· *El diablo dijo no* 1943
· *Laura* 1944 (Dirección musical y de orquesta)
· *Wilson* 1944 (Nominado al Oscar)
· *Irish eyes are smiling* 1944 (Nominado al Oscar)
· *Las llaves del reino* 1945 (Nominado al Oscar)
· *Que el cielo la juzgue* 1945
· *State Fair* 1945 (Nominado al Oscar)
· *El filo de la navaja* 1946
· *El castillo de Dragonwyck* 1946
· *Centennial summer* 1946 (Nominado al Oscar)
· *El mundo de George Apley* 1947
· *La barrera invisible* 1947
· *Un capitán de castilla* 1947 (Nominado al Oscar)
· *Siempre en tus brazos* 1947 (Oscar mejor musical)
· *Nido de víboras* 1947 (Nominado al Oscar)
· *El telón de acero* 1948
· *When my Baby Smiles at me* 1948 (Nominado al Oscar)
· *El demonio del mar* 1949
· *Hablan las campanas* 1949
· *Carta a tres esposas* 1949
· *Pánico en las calles* 1950
· *Eva al desnudo* 1950 (Nominado al Oscar)
· *El pistolero* 1950
· *David y Bathsheba* 1951 (Nominado al Oscar)
· *En la Costa Azul* 1951 (Nominado al Oscar)
· *With a Song in my Heart* 1952 (Oscar al mejor musical)
· *El precio de la gloria* 1952
· *Llámame señora* 1953 (Oscar al mejor musical)
· *Esta noche cantamos* 1953
· *La túnica sagrada* 1953

· *Como casarse con un millonario* 1953
· *Sinuhé, el egipcio* 1954 (con Bernard Herrmann)
· *El diablo de las aguas turbias* 1954
· *La tentación vive arriba* 1955
· *La colina del adiós* 1955 (Oscar mejor música de film dramático)
· *Papá piernas largas* 1955 (Nominado al Oscar)
· *Anastasia* 1956
· *El rey y yo* 1956 (Oscar mejor musical)
· *South Pacific* 1958 (Nominado al Oscar)
· *El diario de Ana Frank* 1959
· *Mujeres frente al amor* 1959
· *Prometidas sin novio* 1961 (Nominado al Oscar)
· *La conquista del oeste* 1963 (Nominado al Oscar)
· *La historia más grande jamás contada* 1965 (Nominado al Oscar)
· *Nevada Smith* 1966
· *Camelot* 1967 (Oscar a la mejor adaptación musical)
· *Los malvados de Firecreek* 1968
· *Aeropuerto* 1970 (Nominado al Oscar)

Bernard Herrmann

· *Ciudadano Kane* 1941 (Nominado al Oscar)
· *El hombre que vendió su alma* 1941 (Oscar a la mejor banda sonora original)
· *El cuarto mandamiento* 1942
· *Jane Eyre* 1944
· *Concierto macabro* 1945
· *Ana y el rey de Siam* 1946 (Nominado al Oscar)
· *El fantasma y la señora Muir* 1947
· *Ultimátum a la tierra* 1951
· *En tierra peligrosa* 1952
· *Las nieves del Kilimanjaro* 1952
· *Operación Cicerón* 1952
· *La hechicera blanca* 1953
· *Beneath the Twelve Mile Reef* 1953
· *The King of the Khyber Rifles* 1953
· *Sinuhé, el egipcio* 1954 (con Alfred Newman)
· *El jardín del diablo* 1954
· *Prince of Players* 1955
· *Pero, ¿quién mató a Harry?* 1955
· *El hombre de Kentucky* 1955

· *El hombre del traje gris* 1956
· *El hombre que sabía demasiado* 1956
· *Falso culpable* 1957
· *Williamsburg: la historia de un patriota* 1957
· *Un sombrero lleno de lluvia* 1957
· *Vértigo* 1958
· *Los desnudos y los muertos* 1958
· *Simbad y la princesa* 1958
· *Blue Denim* 1959
· *Viaje al centro de la Tierra* 1959
· *Con la muerte en los talones* 1959
· *Psicosis* 1960
· *The 3 Worlds of Gulliver* 1960
· *La isla misteriosa* 1961
· *Cabo de miedo* 1961
· *Suave es la noche* 1962
· *Jason y los argonautas* 1963
· *Los pájaros* 1963
· *Marnie la ladrona* 1964
· *Joy in the morning* 1965
· *Fahrenheit 451* 1966
· *Cortina rasgada* 1966
· *La novia vestía de negro* 1967
· *Nervios rotos* 1968
· *El agujero en la pared* 1969
· *La batalla del río Neretva* 1969
· *Noche sin fin* 1971
· *The Night Digger* 1971
· *Las hermanas* 1972
· *Está vivo* 1974
· *Fascinación* 1976 (Nominado al Oscar)
· *Taxi Driver* 1976 (Nominado al Oscar)
· *Cabo de miedo* 1991 (adaptada por Elmer Bernstein de *Cabo de miedo* 1961)
· *Kill Bill* I 2003 (Música seleccionada por Quentin Tarantino para el film, tema "Twisted Nerve")

John Barry

· *James Bond contra Goldfinger* Guy Hamilton
· *Perdidos en la noche* 1969 John Schlesinger

· *En algún lugar del tiempo* 1980 Jeannot Swarcz
· *África mía* 1985 Sydney Pollack

Adolph Deutsch
· *El halcón Maltés* 1941 John Houston

Luis Enríquez Bacalov
· *La ciudad de las mujeres* 1979 Federico Fellini
· *El cartero/Il Postino* 1995 Mássimo Troisi y Michael Radford
· *Assassination Tango* 2002 Robert Duvall

Ennio Morricone
· *La muerte de un amigo* 1959 Franco Rossi
· *Le Pillole Di Erole* 1960 Luciano Salce (reemplazado por Armando Trovaioli)
· *El fascista* 1961 Luciano Salce
· *La chica entre un millón* 1962 Luciano Salce
· *Diciottenni al sole* 1962 Camillo Mastrocinque
· *La voglia matta / Crazy Desire* 1962 Luciano Salce
· *Los automovilistas* 1962 Camillo Mastrocinque
· *Las monjitas* 1963 Lucio Velo
· *Il successo* 1963 Dino Risi
· *Yo Basilischi* 1963 Lina Wertmüller
· *Duello nel Texas* 1963 Ricardo Blasco
· *E la donna creo l'uomo* 1964 Camillo Mastrocinque
· *Yo Maniaci* 1964 Lucio Fulci
· *I due evasi da Sing Sing* 1964 Lucio Fulci
· *Por un puñado de dólares* 1964 Sergio Leone
· *Le Pistole no discutono* 1964 Mario Caiano
· *Yo Malamondo* 1964 Paolo Cavara
· *Yo Marziani Hanno Dodici Mani* 1964 Franco Castellano y Giuseppe Moccia
· *En Te Da Ginocchio* 1964 Ettore Fizzarotti
· *Antes de la Revolución* 1964 Bernardo Bertolucci
· *Agente 505: Beirut Todesfalle* 1965 Manfred R. Kohler
· *Agente 077: Missione Bloody Mary* 1965 Terence Hathaway (título de la canción solamente)
· *Emocionante* 1965 Carlo Lizzani, Gianni Luigi Polidori y Ettore Scola
· *Slalom* 1965 Luciano Salce

· *Menage all'italiana* 1965 Franco Indovina
· *Non Son Degno Di Te* 1965 Ettore Fizzarotti
· *Se Non Avessi Piu Te* 1965 Ettore Fizzarotti
· *Una pistola para Ringo* 1965 Duccio Tessari
· *Gli amanti d'oltretomba* 1965 Mario Caiano
· *Altissima pressione* 1965 Enzo Trapani (compuesta junto con Luis Enríquez Bacalov)
· *Las manos en el Pocket* 1965 Marco Bellocchio
· *Idoli controluce* 1965 Enzo Battaglia
· *Il ritorno di Ringo* 1965 Duccio Tessari
· *La battaglia di Algeri* 1965 Gillo Pontecorvo
· *Por unos dólares más* 1965 Sergio Leone
· *Uccellacci e uccellini* 1965 Pier Paolo Pasolini
· *Un uomo a metà* 1965 Vittorio De Sisti
· *Svegliati e uccidi* 1966 Carlo Lizzani
· *Por Firenze* 1966 Franco Zeffirelli (Documental)
· *Navajo Joe* 1966 Sergio Corbucci (acreditado como Leo Nichols)
· *Incomparable* 1966 Alberto Lattuada
· *Un Fiume di dollari* 1966 Carlo Lizzani (acreditado como Leo Nichols)
· *El greco* 1966 Luciano Salce
· *Come imparai ad amare le donne* 1966 Luciano Salce
· *La resa dei conti* 1966 Sergio Sollima
· *El Bueno, el Malo y el Feo* 1966 Sergio Leone
· *Sette donne per i McGregor* 1966 Franco Giraldo
· *Por Pochi dollari ancora* 1966 Giorgio Ferroni
· *El jardín de las delicias* 1967 Silvano Agosti
· *Dalle Ardenne all'inferno* 1967 Alberto de Martino
· *L'Avventuriero/The Rover* 1967 Terence Young
· *Pedro Páramo* 1967 Carlos Velo
· *La vista dalla Terra Luna* 1967 Pier Paolo Pasolini (episodio de Le Streghe)
· *Yo crudeli* 1967 Sergio Corbucci
· *La Cina è vicina* 1967 Marco Bellocchio
· *Ad ogni costo* 1967 Giuliano Montaldo
· *L'harem* 1967 Marco Ferreri
· *La chica y el general* 1967 Pasquale Festa Campanile
· *Faccia a faccia* 1967 Sergio Sollima
· *Arabella* 1967 Mauro Bolognini
· *Peligro: Diabolik* 1967 Mario Bava

· *Scusi, facciamo l'amore?* 1968 Vittorio Caprioli
· *Tepepa* 1968 Giulio Petroni
· *The Mercenary* 1968 Sergio Corbucci
· *Coma-it (mangiala)* 1968 Francesco Casaretti
· *Grazie Zia* 1968 Salvatore Samperi
· *E por Tetto sin cielo di stelle* 1968 Giulio Petroni
· *Ecce uomo* 1968 Bruno Gaburro
· *Corri, uomo, corri* 1968 Sergio Sollima
· *Escalada* 1968 Roberto Faenza
· *Da uomo un uomo* 1968 Giulio Petroni
· *La bataille de San Sebastián* 1968 Henry Verneuil
· *Comandamenti Gangster por las Naciones Unidas* 1968 Alfio Catabiano
· *Teorema/Theorem* 1968 Pier Paolo Pasolini
· *Partner* 1968 Bernardo Bertolucci
· *Roma viene de Chicago* 1968 Alberto de Martino (compuesta con Bruno Nicolai)
· *Gli intoccabili* 1968 Giuliano Montaldo
· *Érase una vez en el Oeste* 1968 Sergio Leone
· *Señorita Doctor* 1968 Alberto Lattuada
· *El Gran Silencio* 1968 Sergio Corbucci
· *L'alibi* 1968 Adolfo Celi, Luciano Lucignani y Vittorio Gassman
· *La monaca di Monza* 1968 Eriprando Visconti
· *Ruba al prossimo tuo* 1968 Francesco Maselli
· *Un tranquillo posto di campagna* 1968 Elio Petri
· *H2S* 1968 Roberto Faenza
· *Cuore di mamma* 1969 Salvatore Samperi
· *Gott mit uns* 1969 Giuliano Montaldo
· *Yo cannibali* 1969 Liliana Cavani
· *La donna invisibile* 1969 Paolo Spinola
· *L'Assoluto naturale* 1969 Mauro Bolognini
· *La stagione dei Sensi* 1969 Massimo Franciosa
· *Le clan des siciliens* 1969 Henri Verneuil
· *Metti una sera una cena* 1969 Giuseppe Patroni Griffi
· *Queimada/¡Grabar!* 1969 Gillo Pontecorvo
· *Sai cosa faceva Stalin alle donne?* 1969 Maurizio Liberan
· *Senza sapere niente di lei* 1969 Luigi Comencini
· *Una breve stagione* 1969 Renato Castellani
· *Un bellissimo novembre* 1969 Mauro Bolognini
· *The Five Man Army* 1969 Italo Zingarelli
· *Vergogna, schifosi* 1969 Mauro Severino

· *Città violenta* 1970 Sergio Sollima
· *Giochi particolari* 1970 Franco Indovina
· *Hornet's Nest* 1970 Phil Carlson (versión USA) 1970 Franco Girino (versión italiana)
· *La tenda rossa* 1970 Mikhail Kalatozov (música de la versión rusa 1970 Aleksandr Zatsepin)
· *Investigación de un ciudadano bajo sospecha* 1970 Elio Petri
· *La califfa* 1970 Alberto Bevilacqua
· *La moglie più bella* 1970 Damiano Damiani
· *El pájaro de las plumas de cristal/L'Uccello dalle piume di Cristillo* 1970 Dario Argento
· *Metello* 1970 Mauro Bolognini
· *Sacco y Vanzetti* 1970 Giuliano Montaldo
· *Dos mulas para la hermana Sara* 1970 Don Siegel
· *Uccidete il vitello grasso e arrostitelo* 1970 Salvatore Samperi
· *Vamos a matar compañeros* 1970 Sergio Corbucci
· *Adiós hermano cruel/Addio fratello crudele* 1971 de Giuseppe Patroni Griffi
· *Correva l'anno di grazia* 1870 1971 Alfredo Giannetti
· *Forza G* 1971 Duccio Tessari
· *Giù la testa/A Fistful of Dynamite* 1970 Sergio Leone
· *Gli occhi freddi della paura* 1971 Enzo G. Castellari
· *Il Decameron* 1971 Pier Paolo Pasolini
· *El gato de las 9 colas/Il gatto a nove code* 1971 Dario Argento
· *Incontro* 1971 Piero Schivazappa
· *La clase obrera va al paraíso* 1971 Elio Petri
· *Le Casse* 1971 Henri Verneuil
· *La corta notte delle bambole di vetro* 1971 Aldo Lado
· *Le foto proibite di una signora perbene* 1971 Lucio Ercoli
· *L'istruttoria è chiusa: dimentichi* 1971 Damiano Damián
· *Magdalena cuenta con el Chi Mai* 1971 Jerzy Kawalerowicz
· *Oceano* 1971 Folco Quilici
· *Cuatro moscas sobre terciopelo gris/Quattro mosche di velluto grigio* 1971 Dario Argento
· *Sin móvil aparente* 1971 Philippe Labro
· *Tre nel mille* 1971 Franco Indovina
· *Una lucertola con la pelle di donna* 1971 Lucio Fulcro
· *Veruschka* 1971 Franco Rubartelli
· *Anche se volessi lavorare, che faccio?* 1972 Flavio Mogherini
· *Barba Azul* 1972 Edward Dmytryk
· *Che c'entriamo noi con la rivoluzione?* 1972 Sergio Corbucci

· *Chi l'ha vista morire?* 1972 Aldo Lado
· *Cosa avete fatto a Solange?* 1972 Massimo Dallamano
· *D'amore si muore* 1972 Carlo Carunchio
· *Fiorina la vacca* 1972 Vittorio De Sisti
· *Giornata nera per l'ariete* 1972 Luigi Bazzoni
· *I figli chiedono perché* 1972 Nino Zanchin
· *Il diavolo nel cervello* 1972 Sergio Sollima
· *Il Maestro e Margherita* 1972 Aleksandar Petrovi
· *Imputazione di omicidio per uno studente* 1972 Mauro Bolognini
· *I racconti di Canterbury* 1972 Pier Paolo Pasolini
· *La banda, J. & S.* 1972 Sergio Corbucci
· *La tarantola dal ventre Nero* 1972 Paolo Cavara
· *El atentado/L'attentat* 1972 Yves Boisset
· *La vita a volte è molto dura, vero Provvidenza?* 1972 Giulio Petroni
· *Les Deux saisons de la vie* 1972 Samy Pavel
· *L'ultimo uomo di Sara* 1972 Maria Virginia Onorato
· *Mio caro assassino* 1972 Tonino Valeri
· *Quando le donne persero la coda* 1972 Pasquale Festa Campanile
· *Questa specie d'amore* 1972 Alberto Bevilacqua
· *Violencia: el quinto poder* 1972 Florestano Vancini
· *La proprietà non è più un furto* 1973 Elio Petri
· *Ci risiamo, vero Provvidenza?* 1973 Alberto De Martino
· *Crescete e moltiplicatevi* 1973 Giulio Petroni
· *Giordano Bruno* 1973 Giuliano Montaldo
· *Mi nombre es ninguno* 1972 Tonino Valeri
· *La cosa buffa* 1973 Aldo Lado
· *La Serpiente* 1973 Henri Verneuil
· *Libera amore mio* 1973 Mauro Bolognini
· *Quando l'amore è sensualità* 1973 Vittorio De Sisti
· *Quando la preda è l'uomo, Spogliati protesta uccidi* 1973 Vittorio De Sisti
· *Rappresaglia* 1973 George Pan Cosmatos
· *Revolver* 1973 Sergio Sollima
· *Sepolta viva* 1973 Aldo Lado
· *Un hombre de respeto* 1973 Michele Lupo
· *Allonsanfàn* 1974 Paolo e Vittorio Taviani Allonsanfàn
· *Fatti di gente perbene* 1974 Mauro Bolognini
· *La flor de las mil y una noches* 1974 Pier Paolo Pasolini
· *Il giro del mondo degli innamorati di Peynet* 1974 Cesare Perfetto
· *Il sorriso del grande tentatore* 1974 Damiano Damiani

· *La cugina* 1974 Aldo Lado
· *La faya* 1974 Peter Fleischmann
· *Le secreto* 1974 Robert Enrico
· *Le trio infernal* 1974 Francis Girod
· *Macchie solari* 1974 Armando Crispino
· *Milano odia: la polizia non può sparare* 1974 Umberto Lenzi
· *Mussolini, ultimo atto* 1974 Carlo Lizzani
· *Sesso in confessionale* 1974 Vittorio De Sisti
· *Espacio 1999* 1974 Lee H. Katzin (Banda de sonido basada en el repertorio de RCA italiana con la excepción del tema del título)
· *Spasmo* 1974 Umberto Lenzi
· *Attenti al buffone* 1975 Alberto Bevilacqua
· *Divina criatura* 1975 Giuseppe Patroni Grifi
· *Gente de respeto* 1975 Luigi Zampa
· *Labbra di lurido blu* 1975 Giulio Petroni
· *La mujer del domingo/La donna della domenica* 1975 Luigi Comencini
· *L'anticristo* 1975 Alberto De Martino
· *Leonor* 1975 Luis Buñuel
· *L'ultimo treno della notte* 1975 Aldo Lado
· *Peur sur la ville* 1975 Henri Verneuil
· *Salo o los 120 días de Sodoma* 1975 Pier Paolo Pasolini
· *Storie di vita e malavita* 1975 Carlo Lizzani
· *El factor humano* 1975 Edward Dmytrick
· *Todo Modo* 1975 Elio Petri (La presencia de Charles Mingus en una supuesta edición de Estados Unidos en algunas discografías está mal. La producción originalmente contactó a Mingus, y de la colaboración fue una grabación que es probablemente la causa de la confusión)
· *Un genio, due compari, un pollo* 1975 Damiano Damiani
· *Der Richter und sein Hender* 1976 Maximilian Schell
· *Il deserto dei tartari* 1976 Valerio Zurlini
· *L'Agnese va a morire* 1976 Giuliano Montaldo
· *L'eredità Ferramonti* 1976 Mauro Bolognini
· *Novecento* 1976 Bernardo Bertolucci
· *Per amore* 1976 Mino Giarda
· *Per le antiche scale* 1976 Mauro Bolognini
· *René la Canne* 1976 Francis Girod
· *San Babila ore 20: un delitto inutile* 1976 Carlo Lizzani
· *Una vita venduta* 1976 Aldo Florio
· *Autostop rosso sangue* 1977 Pasquale Festa Campanile

· *Forza Italia* 1977 Roberto Faenza
· *Il gatto* 1977 Luigi Comencini
· *Il mostro* 1977 Luigi Zampa
· *Il prefetto di ferro* 1977 Pasquale Squitieri
· *Orca* 1977 Michael Anderson
· *Stato interessante* 1977 Sergio Nasca
· *Exorcist II: The Heretic* 1977 John Boorman
· *Corleone* 1978 Pasquale Squitieri
· *Quédate como eres* 1978 Alberto Lattuada
· *Días del cielo* 1978 Terrence Malick
· *Holocausto de 2000* 1978 Alberto De Martino
· *La jaula de las locas* 1978 Edouard Molinaro
· *L'immoralità* 1978 Massimo Pirri
· *Viaggio con Anita* 1978 Mario Monicelli
· *122 rue* 1978 de Provence Gion Cristiana
· *Bloodline* 1978 Terence Young
· *Dedicato al Mare Egeo* 1979 Masuo Ikeda
· *Yo al igual que en Icarus* 1979 Henri Verneuil
· *Il giocattolo* 1979 Giuliano Montaldo
· *La luna* 1979 Bernardo Bertolucci
· *Le buone notizie* 1979 Elio Petri
· *L'umanoide* 1979 Aldo Lado
· *Il prato* 1979 Paolo y Vittorio Taviani
· *Ogro* 1979 Gillo Pontecorvo
· *Il bandito dagli occhi azurri* 1980 Alfredo Giannetti
· *Il ladrone* 1980 Pasquale Festa Campanile
· *La jaula de las locas II* 1980 Edouard Molinaro
· *Si salvi chi vuole* 1980 Roberto Faenza
· *Stark system* 1980 Armenia Balducci
· *La isla* 1980 Michael Ritchie
· *Un sacco bello* 1980 Carlo Verdone
· *Uomini e no* 1980 Valentino Orsini
· *Windows* 1980 Gordon Willis
· *Bianco, rosso e Verdone* 1981 Carlo Verdone
· *Butterfly* 1981 Matt Cimber
· *Espion lève toi* 1981 Yves Boisset
· *La banquiere* 1981 Francis Girod
· *La disubbidienza* 1981 Aldo Lado
· *La tragedia di un uomo ridicolo* 1981 Bernardo Bertolucci
· *La vera storia della signora dalle camelie* 1981 Mauro Bolognini

· *El profesional/Le Professionnel* 1981 Georges Lautner
· *Occhio alla penna* 1981 Michele Lupo
· *So Fine* 1981 Andrew Bergman
· *White Dog* 1982 Samuel Fuller
· *Copkiller* 1982 Roberto Faenza
· *El tesoro de las cuatro coronas* 1982 Ferdinando Baldi
· *Extrasensorial, El Enlace* 1982 Alberto De Martino
· *Hundra* 1982 Matt Cimber
· *Le rufián* 1982 José Giovanni
· *Nana* 1982 Dan Wolman
· *La Cosa* 1982 John Carpenter
· *La chiave* 1983 Tinto Brass
· *Le marginal* 1983 Jacques Deray
· *Les Voleurs de la nuit* 1983 Samuel Fuller
· *Sahara* 1983 Andrew V. McLaglen
· *La jaula de las locas III* 1984 Georges Lautner
· *La gabbia* 1984 Giuseppe Patroni Grifi
· *Érase una vez en América* 1984 Sergio Leone
· *Il pentito* 1985 Pasquale Squitieri
· *Vía Mala* 1985 Tom Toelle
· *Red Sonja* 1985 Richard Fleischer
· *La Veneciana* 1986 Mauro Bolognini
· *La Misión* 1986 Roland Joffé
· *Il giorno prima* 1987 Giuliano Montaldo
· *Mosca addio* 1987 Mauro Bolognini
· *Gli Occhiali d'oro* 1987 Giuliano Montaldo
· *Quartiere* 1987 Silvano Agosti
· *Los intocables* 1987 Brian De Palma
· *La fuerza del destino* 1988 Gregory Nava
· *Frenético* 1988 Roman Polanski
· *Nuovo Cinema Paradiso* 1988 Giuseppe Tornatore
· *Casualties of War* 1989 Brian De Palma
· *Fat Man y Little Boy* 1989 Roland Joffé
· *Tempo di uccidere* 1989 Giuliano Montaldo
· *El Príncipe del Desierto* 1989 Duccio Tessari
· *Átame!* 1990 Pedro Almodóvar
· *Palermo Dimenticare* 1990 Francesco Rossi
· *Hamlet* 1990 Franco Zeffirelli
· *Mio caro dottor Grasler* 1990 Roberto Faenza
· *Estamos todos bien/Stanno tutti bene* 1990 Giuseppe Tornatore

· *Estado de Gracia* 1990 Phil Joanou
· *Tre colonne in cronaca* 1990 Carlo Vanzina
· *Bugsy* 1991 Barry Levinson
· *Cacciatori di navi* 1991 Folco Quilici
· *Crossing the Line* 1991 David Leland
· *La domenica specialmente* 1991 (episodio de Giuseppe Bertolucci, Marco Tullio Giordana y Giuseppe Tornatore)
· *La villa del venerdì* 1991 Mauro Bolognini
· *Dinero* 1991 Steven Hilliard Stern
· *Ciudad de la Alegría* 1992 Roland Joffé
· *Il lungo silenzio* 1992 Margarethe von Trotta
· *En la línea de fuego* 1993 Wolfgang Petersen
· *Jona Visse che nella Balena* 1993 Roberto Faenza
· *La Scorta* 1993 Ricky Tognazzi
· *Pura formalidad* 1994 Giuseppe Tornatore
· *Love Affair* 1994 Warren Beatty
· *La note e il momento* 1994 Anna Marie Tato
· *Divulgación* 1994 Barry Levinson
· *Lobo* 1994 Mike Nichols
· *L'uomo delle stelle* 1995 Giuseppe Tornatore
· *L'uomo proiettile* 1995 Silvano Agosti
· *Young* 1995 José Roger
· *Pasolini, sin delitto italiano* 1995
· *Marco* 1995 Tullio Giordana
· *Sostiene Pereira* 1995 Roberto Faenza
· *La sindrome di Stendhal* 1996 Dario Argento
· *La Lupa* 1996 Gabriele Lavia
· *I magi randagi* 1996 Sergio Citti
· *Ninfa Plebea* 1996 Lina Wertmüller
· *Vite Strozzate* 1996 Ricky Tognazzi
· *Lolita* 1997 Adrian Lyne
· *Cartoni animati* 1997 Franco y Sergio Citti
· *Con rabbia e con amore* 1997 Alfredo Angeli
· *Naissance des stéréoscopages* 1997
· *U-Turn* 1997 Oliver Stone
· *The Legend of 1900/La leggenda del pianista sull'oceano* 1998 Giuseppe Tornatore
· *El Fantasma de la Ópera* 1998 Dario Argento
· *John Carpenter es la cosa: Terror toma forma* 1998 John Carpenter
· *Bulworth* 1998 Warren Beatty

· *Canone inverso* 1999 Ricky Tognazzi
· *Una ragazza di Morti perbene* 1999 Luigi Perelli
· *Yo Guardian del cielo* 1999 Alberto Negrín
· *Il re cuarto* 1999 Stefano Reali
· *Malèna* 2000 Giuseppe Tornatore
· *Sensitive New-Age Killer* 2000 Mark Savage
· *Misión a Marte* 2000 Brian De Palma
· *Vatel* 2001 Roland Joffé
· *Aida de los Árboles* 2001 Guido Manuli
· *Otro mundo es posible* 2001
· *La ragion pura* 2001 Silvano Agosti
· *Senso'45* 2002 Tinto Brass
· *Un difetto di famiglia* 2002 Alberto Simone
· *Treno* 2002 Paterson Vicente
· *El último pistolero* 2002 Franco Nero (cortometraje)
· *Diario di Matilde Manzoni* 2002 Lino Capolicchio
· *El juego de Ridley* 2002 Liliana Cavani
· *Carlo Giullianni, ragazzo* 2002 Francesca Comencini
· *La luz prodigiosa, El fin de un misterio* 2003 Miguel Hermoso
· *Al final de la noche* 2003 Salvatore Piscicelli
· *Al cuore si comanda* 2003 Giovanni Morricone
· *72 metros* 2004 Vladimir Khotinenko
· *I guardiani delle nuvole* 2004 Luciano Odorisio
· *Sorstalanság/Fateless* 2004 Lajos Koltai
· *E ridendo l'uccise* 2005 Florestano Vancini
· *La sconosciuta* 2006 Giuseppe Tornatore
· *Libertas* 2006 Veljko Bulajic
· *Un crimen* 2006 Manuel Pradal
· *Ultrasordine* 2007 Borzone Giuseppe
· *Tutte le donne della mia vita* 2007 Simona Izzo
· *I Demoni di San Pietroburgo* 2008 Giuliano Montaldo
· *Jomeini. The Son of Dawn* 2008 Behrouz Afkhami
· *Baaria/La puerta del viento* 2009 Giuseppe Tornatore
· *Mi ricordo Anna Frank* 2009 Alberto Negrin
· *Leningrad* 2010 Giuseppe Tornatore
· *The Untouchable: Capone Rising* 2010 Brian De Palma
· *Danza Spider* 2010 Lajos Koltai

Antoine Duhamel

· *Pierrot el loco* Jen-Luc Godard

David Raksin

· *Laura* Otto Preminger

Johnny Mandel

· *Castillos en la arena* Vicente Minnelli

William Walton

· *Enrique V* Laurence Olivier

Francis Lai

· *Love Story* Arthur Hiller

Miklos Rosza

· *Días sin huella* Billy Wilder
· *Recuerda* Alfred Hitchcock
· *El loco del pelo rojo* Vicente Minnelli
· *Ben Hur* William Wyler
· *La vida privada de Sherlock Holmes* Billy Wilder
· *Providence* Alain Resnais

Dave Grusin

· *El graduado* Mike Nichols
· *Los tres días del condor* Sydney Pollack
· *Los fabulosos Baker Boys* Steve Kloves
· *Un lugar llamado milagro* 1988 Robert Redford

Renzo Rossellini

· *Roma, ciudad abierta, Te querré siempre* Roberto Rossellini

Herbie Hancock

· *Blow up* Michelangelo Antonioni
· *Alrededor de la medianoch*e Bertrand Tavernier

Roy Webb

· *Notorius, Encadenados* Alfred Hitchcock

Quincy Jones

· *Al calor de la noche* Norman Jewison
· *El color púrpura* Steven Spielberg

Hugo Friedhofer

· *Gilda* Charles Vidor

Toshiro Mayuzumi

· *Reflejos en un ojo dorado* John Houston

Alessandro Cicognini

· *Ladrones de bicicletas* Vittorio De Sica

Lalo Schifrin

· *Bullit* Peter Yates
· *THX 1138* George Lucas

Dimitri Tiomkin

· *Resurrección* 1931 Warren M. Sherk
· *Alicia en el país de las maravillas* 1933 Norman Z. Mc Leod
· *El crimen del casino* 1935 Edwin L. Marin
· *Horizontes perdidos* 1937 Frank Capra
· *Vive como quieras* 1938 Frank Capra
· *Sólo los ángeles tienen alas* 1939 Howard Hawks
· *Caballero sin espada* 1939 Frank Capra
· *Juan Nadie* 1940 Frank Capra
· *Justicia corsa* 1942 Gregory Ratoff
· *La sombra de una duda* 1943 Alfred Hitchcock
· *Soberbia* 1943 Albert Lewin
· *El puente de San Luis Rey* 1944 Rowland V. Lee
· *Heroínas anónimas* 1944
· *Dillinger* 1945 Max Nosseck
· *¡Qué bello es vivir!* 1946 Frank Capra
· *A través del espejo* 1946 Robert Siodmak
· *El diablo y yo* 1946 Archie Mayo
· *Duelo al sol* 1947 King Vidor
· *Río Rojo* 1948 Howard Hawks
· *Luz roja* 1949 Roy del Ruth
· *Dakota Lil* 1950 Lesley Selander
· *Extraños en un tren* 1951 Alfred Hitchcock
· *Sólo ante el peligro* 1952 Fred Zinnemann (Oscar mejor música de film dramático)
· *Yo confieso* 1952 Alfred Hitchcock
· *Cara de ángel* 1952 Otto Preminger

· *Alto el fuego* 1953 Owen Crump
· *The high and the mighty* 1954 William Wellman (Oscar mejor música de film dramático)
· *Crimen perfecto* 1954 Alfred Hitchcock
· *El proceso de guerra* 1955 Billy Mitchell
· *Tierra de faraones* 1955 Howard Hawks
· *La gran prueba* 1956 William Wyler
· *Gigante* 1956 George Stevens
· *Duelo de titanes* 1957 John Sturges
· *La última bala* 1957 James Neilson
· *Viento salvaje* 1957 George Cukor
· *El viejo y el mar* 1958 John Sturges (Oscar mejor música de film dramático)
· *El último tren de Gun-Hill* 1958 John Sturges
· *Río Bravo* 1959 Howard Hawks
· *Young land* 1959 Ted Tetzlaff
· *Los que no perdonan* 1959 John Huston
· *Tres vidas errantes* 1960 Fred Zinnemann
· *El Álamo* 1960 John Wayne
· *Sodoma y Gomorra* 1960 Robert Aldrich y Sergio Leone
· *Los cañones de Navarone* 1961 J. Lee Thompson
· *El último atardecer* 1961 Robert Aldrich
· *Ciudad sin piedad* 1961 Gottfried Reinhardt
· *55 días en Pekín* 1963 Nicholas Ray
· *36 horas* 1964 George Seaton
· *La caída del imperio romano* 1964 Anthony Mann
· *El fabuloso mundo del circo* 1964 Henry Hathaway
· *Asalto al carro blindado* 1967 Burt Kennedy
· *Catalina la Grande* 1968 Gordon Fleming
· *Tchaikowsky* 1970 Igor Talankin (adaptación musical)

Burt Bacharach
· *¿Qué tal Pussycat?* Clive Donner
· *Butch Cassidy and the Sundance Kid* George Roy Hill

Fumio Hayasaka
· *Rashomon* Akira Kurosawa

Jacques Jansen
· *El carnicero* Claude Chabrol

Aarón Copland

· *Of mice and men, The red pony* John Steinbeck
· *The heiress* William Wyler's
· *The City* Ralph Steiner y Willard Van Dyke
· *Our town* Sam Wood
· *Something wild* Jack Garfein
· *The North Star* Lewis Milestone

Andrew Lloyd Webber

· *Jesucristo Superstar* Norman Jewinson

Nino Rota

· *El jeque blanco, La strada, Las noches de Cabiria, Ocho1/2, Satyricon, Amarcord, Casanova, Ensayo de orquesta* Federico Fellini
· *El Padrino I* Francis Ford Coppola

Edward Artemiev

Solaris, Stalker, Zerkalo Andrei Tarkovski
Oblomov Nikita Mikhalkov

Alex North

· *Un tranvía llamado deseo* Elia Kazan
· *2001: Odisea del espacio, Espartacus* Stanley Kubrick
· *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* Mike Nichols
· *Buenos días Vietnam* Barry Levinson
· *La agonía y el éxtasis* Carol Red
· *El honor de los Prizzi* John Huston
· *La última mariposa* Karel Kachyña

John Williams

· *Daddy-O* 1958 Lou Place
· *Because they're* 1960 Young Paul Mendkos
· *I Passed for White* 1960 Fred M. Wilcox
· *The Secret Ways* 1961 Phil Karlson
· *Bachelor Flat* 1962 Frank Tashlin y Budd Grossman
· *Diamond Head* 1963 Guy Green
· *Gidget Goes to Rome* 1963 Paul Wendkos
· *The Killers* 1964 Donald Siegel
· *None But the Brave* 1965 Frank Sinatra
· *John Goldfarb, Please Come Home!* 1965 John Lee Thompson

· *The Rare Breed* 1966 Andrew V. McLaglen
· *El valle de las muñecas/Valley of the Dolls* 1967 Mark Robson (canción escrita por André y Dory Previn)
· *A Guide for the Married Man* 1967 Gene Kelly
· *Fitzwilly* 1967 Delbert Mann
· *How to Steal a Million* 1968 William Wyler
· *Heidi* 1968 Delbert Mann
· *The Reivers* 1969 Mark Rydell
· *Goodbye, Mr. Chips* 1969 Herbert Ross
· *Storia di una donna* 1970 Leonardo Bercovici
· *The Cowboys* 1972 Mark Rydell
· *La aventura del Poseidón* 1972 Ronald Neame
· *Cinderella Liberty* 1973 Mark Rydell
· *The Long Goodbye* 1973 Robert Altman
· *The Paper Chase* 1973 James Bridged
· *Tom Sawyer* 1973 Don Taylor
· *The Towering Inferno* 1974 John Guillermin
· *Earthquake* 1974 Mark Robson
· *The Sugarland Express* 1974 Steven Spielberg
· *Jaws* 1975 Steven Spielberg
· *Midway* 1976 Jack Smight
· *The Missouri Breaks* 1976 Arthur Penn
· *Black Sunday* 1977 John Frankenheimer
· *Star Wars Episode IV: A New Hope* 1977 George Lucas
· *Close Encounters of the Third Kina* 1977 Steven Spielberg
· *Jaws 2* 1978 Jeannot Szwarc
· *The Fury* 1978 Brian De Palma
· *Superman* 1978 Richard Donner
· *1941* 1979 Steven Spielberg
· *Drácula* 1979 John Badham
· *Star Wars Episode V: The Empire Strikes Back* 1980 Irvin Kershner
· *Raiders of the Lost Ark* 1981 Steven Spielberg
· *Heartbeeps* 1981 Allan Arkush
· *E. T. the Extra-Terrestrial* 1982 Steven Spielberg
· *Yes, Giorgio* 1982 Franklin J. Schaffner
· *Monsignor* 1982 Frank Perry
· *Star Wars Episode VI: Return of the Jedi* 1984 Richard Marquand
· *Indiana Jones and the Temple of Doom* 1984 Steven Spielberg
· *The River* 1984 Mark Rydell
· *Space Camp* 1986 Harry Winer

· *El imperio del Sol/Empire of the Sun* 1987 Steven Spielberg
· *Superman IV: The Quest for Peace* 1987 Sydney J. Furie
· *Las brujas de Eastwick/The Witches of Eastwick* 1987 George Miller
· *The Accidental Tourist* 1988 Lawrence Kasdan
· *Nacido el 4 de julio/Born on the Fourth of July* 1989 Oliver Stone
· *Indiana Jones and the Last Crusade* 1989 Steven Spielberg
· *Always* 1989 Steven Spielberg
· *Stanley & Iris* 1990 Martin Ritt
· *Se presume inocente/Presumed Innocent* 1990 Alan J. Pakula
· *Home Alone* 1990 Chris Columbus
· *Hook* 1991 Steven Spielberg
· *JFK* 1991 Oliver Stone
· *Home Alone 2: Lost in New York* 1992 Chris Columbus
· *Far and Hawai* 1992 Ron Howard
· *Jurassic Park* 1993 Steven Spielberg
· *La lista de Schindler/Schindler's List* 1993 Steven Spielberg
· *Nixon* 1995 Oliver Stone
· *Sabrina* 1995 Sydney Pollack
· *Sleepers* 1996 Barry Levinson
· *Rosewood* 1997 John Singleton
· *The Lost World: Jurassic Park* 1997 Steven Spielberg
· *Siete años en el Tíbet/Seven Years in Tibet* 1997 Jean-Jacques Annaud
· *Amistad* 1997 Steven Spielberg
· *Stepmom* 1998 Chris Columbus
· *Rescatando al soldado Ryan/Saving Private Ryan* 1998 Steven Spielberg
· *Star Wars Episode I: The Phantom Menace* 1999 George Lucas
· *Angela's Ashes* 1999 Alan Parker
· *El patriota/The Patriot* 2000 Roland Emmerich
· *A.I.: Artificial Intelligence* 2001 Steven Spielberg
· *Harry Potter and the Philosopher's Stone* 2001 Chris Columbus
· *Atrápame si puedes/Catch Me if You Can* 2002 Steven Spielberg
· *Star Wars Episode II: Attack of the Clones* 2002 George Lucas
· *Minority Report* 2002 Steven Spielberg
· *Harry Potter and the Chamber of Secrets* 2002 Chris Columbus
· *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* 2004 Alfonso Cuarón
· *La Terminal/The Terminal* 2004 Steven Spielberg
· *Star Wars Episode III: Revenge of the Sith* 2005 George Lucas
· *War of the Worlds* 2005 Steven Spielberg

· *Memoirs of a Geisha* 2005 Rob Marshall
· *Munich* 2005 Steven Spielberg
· *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* 2008 Steven Spielberg
· *Harry Potter and the Deathly Hallows: Part II* 2011 David Yates
· *War Horse* 2011 Steven Spielberg
· *The Adventures of Tintin: Secret of the Unicorn* 2011 Steven Spielberg

Herb Brown-Lennie Hayton
· *Cantando bajo la lluvia/Singing in the Rain* Gene Kelly

Paul Williams
· *El fantasma en el Paraíso* Brian De Palma
· *Bugsy Malone* Alan Parker

Martial Solal
· *Dos hombres en Manhattan* Jean-Pierre Melville
· *Al final de la escapada* Jean-Luc Godard

Georges Van Parys
· *Les Belles de nuit* René Claire
· *Madame de...* Max Ophüls

Giorgio Moroder
· *El expreso de medianoche* Alan Parker
· *Flashdance* Adrián Line
· *Metrópolis* Fritz Lang

Stanley Myers
· *El cazador* Michael Cimino

Carmine Coppola
· *Apocalipsis Now, El padrino II y III* Francis Ford Coppola

Alain Romans
· *Las vacaciones del señor Hulot* Jacques Tati

Vangelis
· *Carrozas de fuego* Hugh Hudson (Oscar mejor banda sonora del film)
· *Blade Runner* Ridley Scott

John Corigliano

· *Viaje alucinante al fondo de la mente* Ken Russel

Victor Young

· *Johnny Guitar* Nicholas Ray
· *La vuelta al mundo en 80 días* Michael Anderson

Leonard Bernstein

· *La ley del silencio* Elia Kazan
· *Amor sin barreras/West Side Story* Robert Wise y Jerome Robbins

Michael Nyman

· *La lección de piano* Jane Campion
· *El contrato del dibujante* Peter Greenaway

Hanns Eisler

· *Noche y niebla* Alain Resnais

Nicola Piovani

· *La noche de San Lorenzo, Kaos* Paolo y Vittorio Taviani
· *Entrevista* Federico Fellini

Gerald Fried

· *El beso del asesino* Stanley Kubrick

Tom Waits

· *Corazonada* Francis Ford Coppola

Elmer Bernstein

· *El hombre del brazo de oro* Otto Preminger
· *Los diez mandamientos* Cecil B. De Mille
· *Chantaje en Broadway* Alexander Mackendrick
· *Los siete magníficos* John Sturges
· *Los cazafantasmas* Iván Reitman

Philip Glass

· *Koyaanisqatsi* 1982 Godfrey Reggio
· *Mishima. Una vida en cuatro capítulos* 1985 Paul Schrader
· *The thin blue line* 1988 Errol Morris
· *Powaqqatsi* 1988 Godfrey Reggio

· *Candyman* 1992 Bernard Rose
· *Candyman, el adiós a la carne* 1995 Bill Condon
· *Kundun* 1997 Martin Scorsese
· *Noqoyqatsi* 2002 Godfrey Reggio
· *Las horas/The hours* 2002 Stephen Daldry
· *The fog of war* 2003 Errol Morris
· *Robando vidas/Talking Lives* 2004 D.J. Caruso
· *La ventana secreta* 2004 David Koepp
· *El Ilusionista* 2006 Neil Burger
· *Diario de un escándalo* 2006 Richard Eyre
· *El sueño de Casandra* 2007 Woody Allen
· *Sin reservas* 2007 Scott Hicks
· *Mr. Nice* 2009 Bernard Rose

Leonard Rosenman
· *The Cobweb* Vicente Minnelli (dodecafónica)

Eric Serra
· *Kamikaze, Subway, El gran azul* Luc Besson

Malcolm Arnold
· *El puente sobre el Río Kwai* David Lean

Frank Skinner
· *Interludio de amor, Imitación a la vida* Douglas Sirk

Stewart Copeland
· *La ley de la calle* Francis Ford Coppola

Giovanni Fusco
· *El grito* Michelangelo Antonioni
· *Hiroshima mon amour* Alain Resnais

Larry Carlton
· *Contra todo riesgo* Taylord Hackford

Henry Mancini
· *Sed de mal* Orson Welles
· *Desayuno con diamantes, La pantera rosa, ¿Víctor o Victoria?* Blake Edwards
· *Hatari* Howard Hawks

Ry Cooder

· *París-Texas* Win Wenders

Miles Davis

· *Ascensor para el cadalso* Louis Malle

John Lurie

· *Extraños en el paraíso, Bajo el peso de la ley* Jim Jarmusch

Duke Ellington

· *Anatomía de un asesinato* Otto Preminger
· *La conversación* Francis Ford Coppola

Jack Nitzsche

· *Alguien voló sobre el nido del cuco* Milos Forman
· *Oficial y caballero* Taylord Hackford
· *Nueve semanas y media* Adrián Line
· *Starman* John Carpenter

Peter Gabriel

· *Birdy* Alan Parker
· *La última tentación de Cristo* Martín Scorsese

Pierre Jansen

· *Le signe du Lión* Eric Rohmer

Trevor Jones

· *El tren del infierno* Andrei Kontchalovsky

George Delerue

· *Una larga ausencia* Henri Colpi
· *Jules et Jim* François Truffat
· *El desprecio* Jean-Luc Godard
· *El hombre de Río* Philippe de Broca
· *La noche americana* François Truffat
· *Lo importante es amar* Andrezj Zulawsky

Ryuichi Sakamoto

· *Pequeño Buda, El último Emperador* Bernardo Bertolucci

James Horner

· *Alien, el regreso* James Cameron
· *El campo de los sueños* Phil Alden Robinson

Ernest Gold

· *Éxodo* Otto Preminger

Masamichi Amano

· *The geisha house, Battle Royale* Kinji Fukasaku

Angelo Badalamenti

· *Twin Peaks, Terciopelo Azul, Carretera Perdida, Inland Empire, Corazón Salvaje, Una historia verdadera, El camino de los sueños* David Lynch

Randy Newman

· *Ragtime* Milos Forman
· *Monster, Inc.* Peter Doctor David Silverman
· *Toy Story, A Bug's life* John Lasseter
· *Avalon, The natural* Barry Levinson

Michel Legrand

· *Lola* Jacques Demy
· *Una mujer es una mujer* Jean-Luc Godard
· *Verano del 42* Robert Mulligan
· *El mensajero* Joseph Losey

Gil Evans

· *Principiantes* Julián Temple

Maurice Jarre

· *El día más largo* Ken Annakin
· *Lawrence de Arabia, Doctor Zhivago, La hija de Ryan David Lean*
· *Único testigo, La Sociedad de los poetas muertos, La costa mosquito* Peter Weir
· *Gorilas en la niebla* Michael Apted

Francis Seyrig

· *El año pasado en Marienbad* Alain Resnais

Jürgen Knieper

· *El amigo americano, El cielo sobre Berlín* Win Wenders

Alex North

· *Dublinenses* John Houston
· *¡Buenos días Vietnam!* Barry Levinson

Philipe Sarde

· *El Oso* Jean-Jacques Annaud

Hans Zimmer

· *Rain Man* 1988 Barry Levinson
· *Dos muertes* 1995 Nicolas Roeg
· *Broken Arrow: Alarma Nuclear* 1996 John Woo
· *Los teleñecos en la Isla del Tesoro* 1996 Brian Henson
· *La Roca* 1996 Michael Bay
· *The Fan* 1996 Tony Scott
· *La mujer del predicador* 1997 Penny Marshall
· *Smila: misterio en la nieve* 1997 Bille August
· *El pacificador* 1997 Mimi Leder
· *Mejor imposible* 1997 James L. Brooks
· *The last day* 1998 James Moll
· *El príncipe de Egipto* 1998 Simon Wells
· *La delgada linea roja* 1998 Terrence Malick
· *El candidato* 1999 serie de TV Ariel Bianco, Humberto Zurita
· *Chill Factor* 1999 Hugh Johnson
· *La ruta hacia el Dorado* 2000 Eric Bibo Bergeron, Don Paul
· *Misión imposible 2* 2000 John Woo
· *Gladiador* 2000 Ridley Scott
· *Agarrados por los pelos* 2000 Barry Levinson
· *El juramento* 2001 Sean Penn
· *Hannibal* 2001 Ridley Scott
· *Pearl Harbor* 2001 Michael Bay
· *Invencible* 2001 Werner Herzog
· *Los chicos de mi vida* 2001 Penny Marshall
· *Black Hawk derribado* 2001 Ridley Scott
· *Spirit: el corcel indomable* 2002 Kelly Asbury
· *The Esence of Combat* 2002 Documental Rhyl Donnelly
· *La llamada* 2002 Gore Verbinski

· *Journey to Safety* 2003 Joffrey Schwarz
· *Thelma y Louise* 2003 Ridley Scott
· *Lágrimas del sol* 2003 Antoine Fuqua
· *Los impostores* 2003 Ridley Scott
· *El último Samurai* 2003 Edward Zwick
· *Alguien tiene que ceder/Something's gotta give* 2003 Nancy Meyers
· *El Rey Arturo* 2004 Antoine Fuqua
· *Thunderbirds* 2004 Jonathan Frakes
· *El espantatiburones* 2004 Bibo Bergeron
· *Lauras Stern* 2004 Piet de Rycker, Thilo Rothkirch
· *Spanglish* 2004 James L. Brooks
· *Madagascar* 2005 Eric Darnell
· *Batman Begins* 2005 Christopher Nolan
· *El hombre del tiempo* 2005 Gore Verbinski
· *El Código Da Vinci* 2006 Ron Howard
· *Vacaciones* 2006 Nancy Meyers
· *Piratas del Caribe El cofre del hombre muerto* 2006 Gore Verbinski
· *Piratas del Caribe En el fin del mundo* 2007 Gore Verbinski
· *The Simpsons Movie* 2007 David Silverman
· *Casi Divas* 2008 Issa Lopez
· *Kung fu Panda* 2008 Mark Osborne, John Stevenson
· *El caballero oscuro* 2008 Christopher Nolan, John Stevenson
· *Lejos de la tierra quemada* 2008 Guillermo Arriaga
· *El desafío: Frost contra Nixon* 2008 Guillermo Arriaga
· *Madagascar 2 Escape a África* 2008 Eric Darnell-Tom McGrath
· *Ángeles y demonios* 2009 Ron Howard
· *No es tan fácil* 2009 Nancy Meyers
· *Sherlock Holmes* 2009 Guy Ritchie
· *Henri IV* 2010 Jo Baler
· *The Pacific* 2010 serie de TV
· *Origen* 2010 Christopher Nolan
· *Everything you've Got* 2010 James L. Brooks
· *Jealous of the Birds* 2011 Jordan Bahat
· *Rango* 2011 Gore Verbinski

Elliot Goldenthal

· *Alien 3* David Fincher
· *Entrevista con el vampiro* Neil Jordan

Zbigriew Preisner

· *La doble vida de Verónica* 1991 Krzysztof Kieslowski
· *Trois couleurs: Blue* 1993 Krzysztof Kieslowski

Howard Shore

· *Philadelphia* Jonathan Demme
· *El silencio de los inocentes* Jonathan Demme
· *Pecados capitales/Seven* David Fincher
· *Scanners, The fly, Dead ringers, Naked lunch Videodrome, Crash, Spider, A history of violence, Eastern promise* David Cronenberg
· *Después de hora/After hours* Martin Scorsese
· *Big* Penny Marshall
· *Papá por siempre/Mrs. Doubtfire* Chris Colombus
· *The client* Joel Schumacher
· *Ed Wood* Tim Burton
· *Moonlight and Valentino* David Anspaugh
· *That thing you do* Tom Hanks
· *The game* David Fincher
· *Cop Land* James Mangold
· *Dogma* Kevin Smith
· *El analista* Harold Ramis
· *High fidelity* Stephen Frears
· *The cell* Tarsen Singh
· *The score* Frank Oz
· *The lord of the rings: The fellowship of the ring, The two towers, The return of the king* Peter Jackson
· *Gans of New York* Martin Scorsese
· *Panic room* David Fincher
· *The aviator, The departed* Martin Scorsese
· *The last Minzy* Bob Shaye

James Newton Howard

· *Un día de furia* Joel Schumacher

Carter Burwell

· *Simplemente sangre, The big Lebowski, Raising Arizona, Barton Fink, Fargo*, Joel y Ethan Coen

Danny Elfman

· *Chicago* Rob Marshall

· *Men in Black* Barry Sonnenfeld
· *Spider-man 2 y 3* Sam Raimi
· *Meet the Robinsons* Steve Anderson
· *The Kingdom* Peter Berg
· *Hellboy II* Guillermo Toro
· *The Wolfman* Joe Johnston
· *Milk* Guy van Sant
· Compuso para el director Tim Burton en las siguientes películas:
Pee-wee's Big Aventure 1985, *Beetlejuice* 1988, *Batman* 1989, *Edward Scissorhands* 1999, *Batman Return* 1992, *The nightmare before Christmas* 1993, *Mars attacks* 1996, *Sleepy hollow* 1999, *La leyenda del jinete sin cabeza* 1999, *Planet of the apes* 2001, *Big fish* 2003, *Charlie and the chocolate factory* 2005, *Corpse bride* 2005
· Compuso música para las series televisivas de:
The Simpsons 1989, *Batman* y *Las aventuras de Superman* (serie animada)

Yenn Tiersen

· *Amelie* Jean Pierre Jeunet
· *Good Bye Lenin* Wolfgang Becker

Craig Armstrong

· *Moulin Rouge* Baz Luhrmann
· *The incredible Hulk* Louis Leterrier
· *Elizabeth: The golden age* Shekhar Kapur
· *World Trade Center* Oliver Stone
· *Must Love Dogs* Gary David Goldberg
· *Fever Pitch* Farrelly Brothers
· *Ray* Taylor Hackford
· *The Clearing Pieter* Jan Brudge
· *Romeo and Juliet* Baz Luhrmann
· *Best Laid Plans* Mike Berker
· *Orphans* Peter Mullan
· *The Negotiator* F. Gary Gray
· *El coleccionista de huesos/The Bone Collector* Phillip Noyce
· *Kiss of the Dragon* Chris Nahon
· *The Magdalena sisters* Peter Mullan
· *The quiet American* Phillip Noyce
· *Love actually* Richard Curtis

Shinichirô Ikebe

· *Madadayo, Rapsodia de Agosto, Los sueños* Akira Kurosawa

Toru Takemitsu

· *Ran, Dodes ka-den* Akira Kurosawa

Fumio Hayasaka

· *Vivir, Los siete samurais, El idiota, Rashomon, Escándalo, Perro rabioso, El ángel ebrio* Akira Kurosawa

Películas incluidas como ejemplos

· *2001: Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick **181**
· *Alguien tiene que ceder/Something's gotta Give* (2003) de Nancy Meyers **75**
· *All That Jazz* (1979) de Bob Fosse **42**
· *Apocalipsis Now* (1979) de Francis Ford Coppola **172**
· *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick **158, 174**
· *Batman Begins* (2005) de Chris Nolan **67**
· *Battle Royale* (2000) de Kinji Fukasaku **159**
· *Biutifull* (2010) de Alejandro González Iñarritu **82**
· *Blanc* (1994) de Krzysztof Kieslowski **66**
· *Brazil* (1985) de Terry Gilliam **68**
· *Cabo de miedo/Cape Fear* (1991) de Martin Scorsese **85**
· *Carretera perdida* (1997) de David Lynch
· *Corazón salvaje* (1990) de David Lynch **80, 176**
· *Después de hora/After Hours* (1985) de Martin Scorsese **153**
· *Drácula* (1992) de Francis Ford Coppola **58**
· *Ed Wood* (1994) de Tim Burton **78**
· *El camino de los sueños/Mulholland Drive* (2001) de David Lynch **71, 86, 199**
· *El cartero/Il Postino* (1994) de Michael Radford **63**
· *El ciudadano Kane/Citizen Kane* (1941) de Orson Wells **66, 74**
· *El discurso del rey* (2010) de Tom Hooper **50, 60, 72, 167**
· *El hombre que nunca estuvo allí* (2001) de Joel y Ethan Coen **164**
· *El Padrino III* (1990) de Francis Ford Coppola **48, 155**
· *El pianista* (2002) de Roman Polanski **54, 61, 64, 155, 163, 176**
· *El silencio de los inocentes* (1991) de Jonathan Demme **153**
· *El último samurai* (2003) de Edward Zwick **188**
· *Elephant* (2003) del director Gus Van Sant **162**
· *Ensayo de un crimen* (1955) de Luis Buñuel **39, 57**

· *Érase una vez en el Oeste* (1968) de Sergio Leone **84**
· *Extraños en un tren/Stranger on a Train* (1951) de Alfred Hitchcock **81**
· *Fargo* (1996) de Joel y Ethan Coen **64**
· *Fellini 8½* (1963) Federico Fellini **172**
· *Frankie & Johnny* (1991) de Garry Marshall **185**
· *Hable con ella* (2002) de Pedro Almodóvar **193, 195**
· *Horas desesperadas* (1955) de Williams Wyler **196**
· *Indiana Jones and the Raiders of the Lost Ark* (1981) de Steven Spielberg **62**
· *Irreversible* (2002) de Gaspar Noé **49**
· *La casa del ángel* (1957) de Torre Nilson **194**
· *La ciudad de los niños perdidos* (1995) de Jean-Pierre Jeunet y Marc Caro **69, 70**
· *La diligencia* (1939) de John Ford **53**
· *La Edad de Oro* (1930) de Luis Buñuel **171, 173**
· *La gran estafa/Ocean's Eleven* (2001) de Steven Soderbergh **183**
· *La infancia de Iván* (1962) de Andrei Tarkovski **198**
· *La lección de piano* (1993) de Jane Campion **52**
· *La Matrix* (1999) de Larry y Andy Wachowski **41**
· *La naranja mecánica* (1971) Stanley Kubrick **48, 162, 165**
· *La sombra de una duda* (1943) de Alfred Hitchcock **55**
· *Laura* (1944), de Otto Preminger **61**
· *Los pájaros* (1963) de Alfred Hitchcock **180**
· *Los sueños* (1990) de Akira Kurosawa **171**
· *Los unos y los otros* (1981) de Claude Lelouch **182**
· *Me and You and Everyone We Know* (2004) de Miranda July **77**
· *Minority Report* (2002) de Steven Spielberg **170, 177**
· *Muerte en Venecia* (1971), Luchino Visconti **163**
· *Novecento* (1976) de Bernardo Bertolucci **175**
· *Ojos bien cerrados/Eyes Wide Shut* (1999) de Stanley Kubrick **56**
· *Otra mujer/Another Woman* (1988) de Woody Allen **185**
· *Pecados capitales/Seven* (1995) David Fincher **157**
· *Perros de la calle/Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino **81**
· *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock **79, 200**
· *Repulsión* (1965) de Roman Polansky **194, 202**
· *Rescatando al soldado Ryan* (1998) de Steven Spielberg **43**
· *Simplemente sangre* (1983) de Joel y Ethan Coen **76, 175**
· *Sin reserva* (1997) de Eduardo Spagnuolo **59**
· *Solaris* (1972) de Andrei Tarkovski **154**
· *Sonata otoñal* (1978) de Ingmar Bergman **173**

· *Sottovoce* (1996) de Mario Levín **83**
· *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese **67**
· *Terciopelo azul/Blue Velvet* (1986) de David Lynch **71**
· *The Royal Tenenbaums* (2001) de Wes Anderson **183, 184**
· *The Truman Show* (1998) de Peter Weir **175**
· *Titanic* (1997) de James Cameron **54**
· *Una historia sencilla* (1999) de David Lynch **57, 63**
· *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock **197**
· *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel **154**
· *Woyzeck* (1979) de Werner Herzog **180**
· *Y la nave va* (1983) de Federico Fellini **187**

Bibliografía

- Adorno, Theodor W., Eisler, Hanns. *El Cine y La Música.* Editorial Fundamentos. 1981.
- Alten, Stanley R. *Audio in Media.* Editorial Escuela de Cine y Video. 1994.
- Chion, Michel. *La audiovisión.* Editorial Paidós. 1998.
- Chion, Michel. *El sonido.* Editorial Paidós. 1999.
- García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual.* Editorial Cátedra. 1996.
- Lack, Russell. *La música en el cine.* Editorial Cátedra. 1997.
- Monjeau, Federico. *La invención Musical.* Editorial Paidós. 2004.
- Padrol, Joan. *Pentagramas de película.* Editorial Nuer. 1998.
- Persicheti, Vincent. *Armonía del Siglo XX.* Editorial Real Musical. 1985.
- Rosello Dalmau, Ramón. *Técnica del sonido cinematográfico.* Editorial Forja. 1981.
- Sadoul, Georges. *Historia del cine mundial.* Editorial Siglo XXI. 1972.

Sobre el autor

Ricardo Alberto Iapichino es músico compositor para cine, teatro, televisión y publicidad.

Realizador de bandas de sonido para cine, teatro y video.

Ha sido jurado, como integrante de la Asociación de Músicos de Cine (AMUCI), de Bandas Sonoras y Música para festivales: BAFICI, Festival Internacional de Mar del Plata.

Fue nominado por la crítica y la votación del público, al premio de la revista *Sin cortes*, como mejor banda musical del año 96 para el film "Sottovoce", del director Mario Levín.

Director de Cortometraje y de video experimental, trabajó con pintores, escritores, en la realización audiovisual.

Es titular de la Cátedra de Sonido II, de la Carrera de Diseño Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires.

Titular de la materia "La Música en el Cine" en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), del Instituto Nacional de Cine Argentino (INCAA).